المقدمة

جاء هذا العدد متمايلاً على الشعر العربي، فعمد إلى التعمق في مواضعاته: من تحولات، وسيمياء، وصورة، وإيقاع داخلي، وتبين من مطالعة موضوعاته أن الالتفات في الأسلوب يحرف إيقاع النص إلى إيقاع يشكل محوراً منه، فجاء بحث يتمترس حول البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي، وآخران تناولا السرد؛ متكئين على الشعر، وفي مثلهما تتناصف السيميائيات مع السرد، وأطلت الصورة الشعرية ببحوث ثلاثة، وأتت الحداثة وما بعد الحداثة بثلاثة أخرى مثلها. أما رائحة المكان ومذاقه فتبخترا في بحثين، ونحت بقية البحوث منحى التغلغل في النص الشعري ولمست الشعر بوصفه نسيجاً يغذي الإبداع ويثير اللغة حتى تنزاح لتبدو متجددة بصياغة موحية وملفتة؛ وليظل الشعر بلغته الأنيقة والسامقة يحرك مَنْ حوله إليه، فتتخلق كيمياؤه اللغوية الخاصة به.

وهيئة التحرير تأمل أن تكون هذه البحوث قد حققت العمق واتسعت لفضاءات نقدية وبحثية جديدة؛ لأنها لنخبة أخلصت للبحث وعاشت له. ومع تنوع العناوين، فإنها لم تخرج عن الشعر العربي – سيما حديثه – تحاوره وتجذبه إلى مناهجها العلمية، ومن ثَمَّ جاء هذا العدد بعنوان: «الشعر: الصورة والسيمياء».

ولاتزال **علامات** تأمل من كتابها وأدبائها ومفكري العربية أن يزودوها

بحوثهم ومقالاتهم، لأنها زادها الحقيقي؛ والمحرض على ألا تتشاءب، ونهجها في الإضافة والثراء هما ما يجعلان القراء ينتظرونها، ويحرصون على تفقد موضوعاتها.

ولاختصار وصول البحوث؛ فإن إرسالها على www.adabijeddah.com سيكون مثمراً وسريعاً.

دام الجميع بخير، ودامت المعرفة ينبوعاً لشداة الحرف وعشاق الكلمة.

رئيس التحرير



الصورة الشعرية

أهميتها ووظيفتها

عبداللطيف أغجدامي

مفهوم الصورة الشعرية:

قبل تعريف الصورة الشعرية كمصطلح أدبي – نقدي، أرى أنه لابد من الرجوع إلى القاموس من أجل معرفة المقصود بالصورة على المستوى المعجمي:

يقال: تصورت الشيء، بمعنى توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير أي التماثيل. قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها ومعنى حقيقة الشيء وهيئته ومعنى صفته(1).

أما مفهوم الصورة من الناحية الاصطلاحية، فقد تعددت مفاهيم هذا المصطلح، نظراً لتعدد الحقول المعرفية التي تناولته بالدراسة، كالفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال وعلم الأدب(2).

ويتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الشعرية مفهومان: مفهوم قديم، يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، ومفهوم حديث، يضيف إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين، هما:

الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً. ويمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث[3]. وقد تخلو الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلاً، فتكون كلاماً تقريرياً، ولكن مع ذلك تكون غنية بخيال خصب[4].

وقد ربط علم النفس بين الصورة الشعرية وبين الإدراك لما بينهما من علاقة وطيدة. ويعني مصطلح «صورة» في علم النفس إعادة إنتاج عقلية أو ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، غير أنها لا يجب أن تكون بالضرورة بصرية. والأبحاث الرائدة التي قام بها فرانسيس غالتون[5] عام 1880 سعت إلى أن تكشف إلى أي مدى يستطيع الناس أن يستعيدوا الماضي بشكل بصري، وقد وجد هذا العالم أن الناس يختلفون اختلافاً شديداً في درجة تبصرهم[6].

وظيفة الصورة الشعرية وأهميتها في النقد القديم:

لقد انتبه النقاد القدماء إلى وظيفة الصورة الشعرية، وذلك عندما درسوا الاستعارة والكناية والتشبيه، وكل ما يتصل بذلك من فروع علم البيان، بالرغم من كون النقاد القدماء لم يستعملوا مصطلح (صورة). وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى ذلك عندما تحدث عن وظيفة الكتابة في قوله: «إن الكتابة أبلغ من التصريح، إنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد»[7]. ويظهر جلياً من خلال كلام الجرجاني أن للصورة وظيفة بيانية، إذ جعل الكتابة على شيء أبلغ من التصريح بحقيقته.

وقد ربط عبدالقاهر الجرجاني الصورة الشعرية بالفنون التصويرية، فقال: «وإنما سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الصور التي عمل منها الصور والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم تهد

إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»[8].

ويتضح من كلام الجرجاني أنه أدرك معنى الصورة الشعرية إدراكاً عاماً، ووثق صورة أدواتها، الألفاظ المتسقة في الجمل، والجمل المنتظمة، للتعبير عن الصورة.

أما أبو هلال العسكري، فقد تحدث عن غرض الاستعارة، ورأى أنها تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من الفائدة، فقال: «الاستعارة نقل العبارة عن موقع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعني وفصل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً»[9].

وقد قدم أبو هلال العسكري مثالاً ليبين أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة، وذلك عندما تحدث عن قول امرئ القيس في وصف الفرس:

وقد أغتدي والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل

قال العسكري: «والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة أبلغ؛ لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع، فلست تشك فيه»[10].

وعموماً يمكن القول: إن النقد العربي القديم اهتم بالصورة الشعرية استجابة لأغراض دينية تتمثل في تبرير الإعجاز القرآني. وكان علماء الكلام وفي مقدمتهم المعتزلة أول من درس البيان بأقسامه المختلفة ودفعهم إلى ذلك

اعتمادهم منهج العقل وتفسير القرآن بالرأي؛ كما أنهم كانوا أصحاب جدل، يعلمون أن حسن البيان وبلاغة الكلام من أقوى أسلحة المجادل، لذلك حرصوا على التزود من هذا السلاح، وكتاب الجاحظ «البيان والتبيين» أقوى دليل على اهتمام المعتزلة بالبيان الذي يعتبر أكبر مقومات الصورة الشعرية.

وقد اهتم الأشاعرة كذلك بدراسة الصورة الشعرية الواردة في الشعر الجاهلي وانتقاد وجوه الرداءة فيها؛ ليبينوا من وراء ذلك سلامة القرآن وكماله. ونذكر من مؤلفاتهم كتابي «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» لعبدالقاهر الجرجاني.

وقد تعاقب الاهتمام بالصورة الشعرية في المؤلفات البلاغية المتوالية التي عرفها النقد العربي القديم، غير أن الاهتمام بالصورة الشعرية في هذه المؤلفات لم يكن لذاته، بل كان لغاية أخرى هي إثبات إعجاز القرآن في نظمه وبلاغته. ومن يتصفح «إعجاز القرآن» للباقلاني يجد أن هذا الأخير يهتم كثيراً بدراسة الصور الشعرية الواردة في معلقة امرئ القيس لاعتبارها أرقى ما وصل إليه الشعر العربي القديم، غير أن الباقلاني لا يهتم بتحليل الصور فحسب، لكن بمقارنتها بصور من القرآن الكريم؛ لكي يتوصل في النهاية بأن الشعر مهما تتعاظم صوره فإنها لا ترقى إلى مستوى صور القرآن الكريم، وهذا سر من أسرار إعجاز القرآن.

ويلاحظ أن ترعرع علم البيان في هذا البيان الهائل من الدراسات القرآنية جعلت ميدان البحث ينحصر في البيان والمبين له، أي الكلام والمتلقي؛ لأن القائل في هذه الحالة هو الله تعالى، والله منزه عن كل دراسة وتحليل. وقد طبق البلاغيون هذه النظرية حتى على كلام البشر (أي الشعر) وأهملوا بذلك الصلة بين شواهدهم التي تتمثل في الصور الشعرية وبين نفسيات قائليها، مع أن الصورة الشعرية لا يمكن أن تفهم بعمق إلا إذا روعيت في تحليلها هذه الأبعاد النفسية – الذاتية.

وظيفة الصورة الشعرية وأهميتها في النقد الحديث:

أما المحدثون فقد اهتدوا إلى وظائف أخرى للصورة الشعرية، فهي تتألف من مظاهر الوجود المختلفة، هذه المظاهر يدركها الشاعر إدراكاً وجدانياً عن طريق الحواس، بواسطة عين سحرية، ينفذ الشاعر إلى حقيقة الأشياء فيبصر ما لا يبصره سواه، ويبلور هذا الإدراك في لغة شعرية تصور الأشياء وتركبها في صور شعرية. إن الشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون، استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صوراً مباشرة. والصورة الشعرية هنا تقوم بدور الإقناع والتبرير، وهو ما يقابل الإقناع الفني بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعياً في الأعمال القصصية والمسرحيات التي هي بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقتها الفنية الخاصة بها[11].

والواقع أن الصورة الشعرية قد تنقل إلينا انفعال الشاعر، أو تجربته الشعرية، كما أنها تنقل إلينا الطريقة التي انفعل بها الشاعر. فالشاعر عندما يلجأ إلى الصورة إنما يتخذ ذلك وسيلة من شأنها أن تضمن نقل مشاعره إلينا على نحو مؤثر، ونظراً لكون الصورة تعتمد دائماً على الألفاظ الحسية، فإنها بذلك أقرب شيء إلى إدراكنا[12]. وقد علق ريتشاردز كثيراً من الأهمية على الصفات الحسية للصورة؛ لأن ما يعطي للصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة، بل هي ميزتها كحادثة نوعية ترتبط نوعياً بالإحساس[13].

وللصورة الشعرية في الشعر الغنائي وظيفة هامة، فمكانة الصور في القصيدة الغنائية تقابل مكانة الأشخاص في الشعر المسرحي أو الملحمي عند الكلاسيكيين. ولا يتأتى للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري، بحيث يتوفر مع الصدق جمال التصوير وكماله، وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً: أي وحدة كاملة

حية، فتؤدي الصور الجزئية وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود[14].

وقد تطور الاهتمام بالصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ولم يتم ذلك إلا بتفتح النقاد العرب على النقد الأوروبي الذي اهتم بالصورة الشعرية اهتماماً بالغاً منذ أرسطو في كتابه «فن الشعر».

وفي هذا النطاق ساق الدكتور غنيمي هلال مثالاً مهماً لتبيان أهمية الصورة الشعرية في الدراسات الأدبية، حيث قال: إن النظر إلى الوردة في شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها، والتأمل فيها، فذلك يعني أن الناظر بصدد شيء من الأشياء خارج عن حدود ذاته، مستقل عن وجوده، بحيث لا يستطيع أن يتحكم فيه إيجاداً أو عدماً، ولا يمكن لهذا الناظر أن يكون له دخل في تغيير شيء من مقومات هذه الوردة – الشيء؛ لأنها خارجة عن وعيه التلقائي، ولكن إذا أدار هذا الشخص وجهه عن هذه الوردة إلى شيء آخر فغابت الوردة بذلك عن نظره، فإنه يظل على يقين أنها لم تصر في عداد الأشياء المعدومة بتحول ناظره عنها، فهي مازالت موجودة لم تفقد وجودها، ومازال يتمثلها بخصائصها المميزة لها حين كان يتأملها قبل قليل، غير أن هناك حقيقة لا يجب إغفالها هي كون الصور (صورة الوردة) ملك لوعيه يتحكم فيها، فيستطيع أن ينميها أو يطورها أو يغير وصفها، دون أن يمس ذلك وجودها الخارجي في شيء.

في هذه العملية الذهنية تصبح الوردة ملكاً لعالم الفكر بعد أن كانت شيئاً من الأشياء، وعلى حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشيء من جهة، وبالفكر من جهة أخرى، تنوعت النظرة فيها في الفلسفات والمذاهب الأدبية الكبرى، مما كان ذا أثر كبير في نهضة الشعر أو ركوده في هذه المذاهب، وذلك للارتباط الوثيق بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة في العصر من جهة، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى[15].

ومن النقاد العرب الذين طوروا دراسة الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث نجد عز الدين إسماعيل الذي تأثر في دراسته للصورة بمدرسة التحليل النفسي، كما يتضح من قوله: «إن موضوع كل قصيدة هو القصيدة ذاتها، ومعنى هذا أن الموضوع المجرد لا يمكن وصفه بشيء، ولكنه لا يمكن أن يوصف بأنه شعري إلا حين يتحقق في عمل شعري، فمن خلال بصيرة الشاعر تتمثل المعاني الشعرية، وهذه المعاني لا يمكن أن تظهر إلا في صور. والصورة دائماً مظهر للمعنى، ومن هنا تأتي، الصورة الشعرية أو التعبير الأدبي للشعر مختلفاً في طريقة استخدامه للغة وإمكانياتها نوعاً من الاختلاف عن التعبير النثري، فالتعبير الأدبي الشعري يختلف عن التعبير الأدبي النثري باعتباره المصدر الأول، وهو الحالة العقلية أو ما يسمى بالحساسية الشعرية»(16).

ومن النقاد العرب الذين استفادوا من النقد الأوروبي في دراسة الصورة الشعرية الدكتور عبدالقادر الرباعي، وهو أكثر النقاد العرب في دراسة الصورة الشعرية، ذلك أنه استفاد كثيراً من النقاد الغربيين الذين درسوا الصورة الشعرية عند شكسبير كالناقدة الإنجليزية كارولين سيرجن في كتابها «الصورة عند شكسبير وما تنبئنا به» والناقد إدوارد أمسترونج في كتابه «خيال شكسبير» والناقد كلمين في كتابه «تطور الصورة عند شكسبير»(17). وقد طبق الدكتور الرباعي نظريات النقد الغربي حول الصورة الشعرية في كتابه »الصورة الفنية في شعر أبي تمام».

وقد تجاوز كمال أبو ديب المنهج النفسي في تحليل الصورة الشعرية إلى صعيد آخر سماه البنية الوجودية للصورة، فجعل غرض بحثه في الصورة الشعرية هو: «أن يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية، هما: المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين

للصورة»[18]. وقد قام كمال أبو ديب بتحليل عدد من الصور الشعرية من الشعر القديم والحديث لتحقيق منهجه النقدي الذي يكتسي أهمية خاصة في النقد الأدبي الحديث.

ومع ذلك فإن النقد العربي مازال قاصراً في دراسة الصورة الشعرية كما قال كمال أبو ديب الذي وصف هذا النقد بالهشاشة والاعتماد على الذوق والنظرة الجزئية. وقدم كدليل على كلامه أن عمل شاعر كأدونيس مايزال ينتظر من يحلله تحليلاً نقدياً متعمقاً. ويضيف كمال أبو ديب، قائلاً: «لكن الخصيصة الأكثر جذرية للنقد العربي للصورة في أفضل نماذجه قد تكون اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوروبي، وقصوره على تنمية آفاق نقدية جديدة»[19].

وظيفة الصورة الشعرية وأهميتها في النقد الأوروبي:

الصورة عند الكلاسيكيين:

وعلى مستوى النقد الأوروبي فقد تم الاهتمام بالصورة الشعرية، وذلك من خلال ثلاثة مذاهب أدبية نقدية كبرى، تتمثل في كل من المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانسية والمدرسة البرناسية. وقد استفاضت هذه المدارس الثلاث في دراسة الصورة وفلسفتها.

فالمدرسة الكلاسيكية لم تهتم كثيراً بالصورة الشعرية بالمقارنة مع المدرسة الرومانسية؛ لأن الكلاسيكيين غالوا كثيراً في العقلانية، مما جعلهم يقدمون العقل على الخيال، أو لنقل جعلوا الخيال تحت وصاية العقل. وقد أشاد الكلاسيكيون بسلطان العقل في أجناس الأدب المختلفة، بما في ذلك الشعر الغنائي، ولهذا السبب لم يهتموا كثيراً بالصورة الشعرية. وقد أكد ذلك الكلاسيكي الفرنسي لابروير بقوله: «يجب أن لا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال؛ لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صبيانية لا تصلح من

شأننا، ولا جدوى منها في صواب الرأي، ويجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح، وأن تكون أداة لنفاذ البصيرة»[20].

ويظهر مما سبق أن الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم في المعرفة، إذ يستعين بها الإدراك عن طريق التداعي، ولكنه لايلبث أن يتجاوزها إلى درجة المعرفة العليا الممثلة في الأفكار التجريدية. والإدراك قوة مستقلة عن صور الحس وهو خاصية العقل، ولذلك هونوا من صورة الخيال والصورة.

الصورة عند الرومانسيين:

واهتم الرومانسيون بالصورة الشعرية أكثر من الكلاسيكيين، فبعد أن كان هؤلاء يجعلون المشاعر النفسية خاضعة في الفن لقواعد الفكر، ويخضعون بذلك العبقرية للصنعة، والخيال للعقل، اتجه فلاسفة النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى الاعتداد بالصور التي تكشف عن مشاعر الشاعر وخواطره، لاعتبارها مظهراً من مظاهر الجمال في التصوير الفني، وبذلك تهيأ للاتجاه الرومانسي أن ينهض ويستقر على أنقاض المذهب الكلاسيكي.

ومن خصائص الصورة في الشعر الرومانسي أن تكون شعورية، تصويرية، لا عقلية فكرية، فالفكرة في الشعر تتراءى من وراء الصور، ومن أخطر ما يحذر منه الرومانسيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة، أو أفكاراً منطقية، أو حججاً ذهنية، لأن الأفكار التجريدية تقضي على روح الشعر، هذه الروح التي تتمثل في الصورة الشعرية. ومن هنا عاب الرومانسيون على الشعر الكلاسيكي تضحيته بالعاطفة والصورة. وفي هذا الصدد قال وردزوث في إحدى رسائله: «إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما في الآخر، ويتمثلا طبيعياً لدى الذهن في نشوة فنية. والمخاطر والمشاعر التي تكشف عنها الصور هي وحدها محور الحيوية والعضوية»[21].

والشاعر الرومانسي ذاتي في صوره، لأنه يرى الطبيعة من خلال

مشاعره، وذلك يستلزم ألا تكون صور الشاعر متشابهة مع صور غيره، مثل تشابههما في الألوان والأشكال مما لا يمت بصلة إلى الشعور والعاطفة.

الصورة عند البرناسيين:

وخلفت المدرسة البرناسية المدرسة الرومانسية وكانت عناية البرناسيين بالصورة أكثر من اهتمام الرومانسيين بها، ولكن بالرغم من أن المدرسة البرناسية امتداد للرومانسية أو تطور لها، فقد اختلف الرومانسيون والبرناسيون في نظرتهم للصورة.

فإذا كانت أهم خصائص الصورة الشعرية عند الرومانسيين ذاتية، إذ يعبر الشاعر عن ذاته من خلال الصورة في شبه اعترافات يصور فيها مواطن ضعفه وبؤسه ومشاعره، ضيقه وقلقه، وتتراءى من خلالها صور قائمة للعصر وقيمه، يقصد الشاعر إلى الثورة عليها من وراء إقرار مثله وحقوقه الفردية، فكانت أهداف الرومانسيين واضحة من خلال صورهم.

أما البرناسيون فقد رفضوا مبدأ الذاتية في الصور الشعرية وأكدوا على ضرورة موضوعيتها حتى تعبر عن حالات ومشاعر نفسية عامة تختفي وراءها شخصية الشاعر. كما رأوا أن الصورة غاية في ذاتها، ليس وراءها غايات أخرى، ولذا يجب أن يحتفي بها الشاعر أكثر من احتفائه بإظهار مشاعره كما هو الحال عند الرومانسيين.

الصورة عند الوجوديين:

ولعل أهم مدرسة اهتمت بالصورة الشعرية اهتماماً كبيراً هي الوجودية. وقد حدد سارتر نظرية الوجوديين المتكاملة في الخيال، وفرق فيها بين طبيعة الصورة التي يتلقاها الإدراك عن العالم الحسي والصورة التي يخلقها الخيال وهي المقصودة في العمل الفني، فهي عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي

معدوماً أو في حكم المعدوم. إن الخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلاً عن وجوده المادي، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنية، لا في الوجود المادي؛ لأن الواقع لا جمال فيه.

الهوامش

(1) ابن منظور – «لسان العرب» – حرف الراء، فصل الصاد – مادة (صور) 473/4 – دار صادر 1955.

(2) علي البطل – «الصورة في الشعر الجاهلي» – دار الأندلس – الطبعة الأولى 1980 – ص 15.

(3) نفسه، ص 15.

(4) نفسه، ص 25.

(5) فرانسيس غالتون: عالم إنجليزي (1822–1911) اهتم بعلم الوراثة وعلم الأنثروبولوجيا.

(6) أوستين وارين – رينيه ويلك – «نظرية الأدب» – ترجمة محيي الدين صبحي – مراجعة حسام الخطيب – منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – لبنان 1979 – ص 240.

(7) عبدالقاهر الجرجاني – «دلائل الإعجاز» – تحقيق محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – ص 56.

(8) نفسه، ص 70.

(9) أبو هلال العسكري – «الصناعتين» – تحقيق محمد علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم – نشر عيسى البابي الحلبي – ص 274.

(10) نفسه، ص 277.

(11) غنيمي هلال – «دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده» – دار نهضة مصر – القاهرة – ص 60.

(12) عز الدين إسماعيل – «الأدب وفنونه» – دار الفكر العربي – الطبعة السابعة – ص 139

(13) أوستين وارين – رينيه ويلك – «نظرية الأدب» – ترجمة محيي الدين صبحي – مراجعة حسام الخطيب – منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – لبنان 1979 – ص 241.

(14) غنيمي هلال – «دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده» – دار نهضة مصر – القاهرة – ص 79.

(15) نقلاً عن كتاب: «دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده» لغنيمي هلال – دار نهضة مصر – القاهرة – ص 61 (بتصرف).

(16) عز الدين إسماعيل – «الأدب وفنونه» – دار الفكر العربي – الطبعة السابعة – ص 128

(17) انظر الإشارة إلى هذه المؤلفات في كتاب «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» لعبدالقادر الرباعي، ص 20–21، وكذلك كتاب «بنية الشعر الجديد» لمحمد عزام، ص 69، وما بعدها.

(18) كمال أبو ديب «جدلية الخفاء والتجلي» – دار العلم للملايين، ص 22.

(19) نفسه، ص 20.

(20) غنيمي هلال – «دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده» – دار نهضة مصر – القاهرة – ص 64.

(21) نفسه، ص 81.

* * *

لقد مضى يجره إيقاع البحر
والتماعات الجنون
مضى وتركني أدون ذاكرة في أغنية الغروب
الصواعق... أما أنا فلن أغزل بالمغزل
وأنتظره
سألجأ إلى غيره حالماً يتوارى
لا وقت معي لأبدده بالانتظار

أول ما نلحظ هذه المحاولة لتغيير مسار الأسطورة، فالمرأة هنا تمارس حياتها، أو تحاول ذلك، لن يعيقها الانتظار، وليس هذا هو المهم، بل هناك تعامل مباشر مع الأسطورة، عكس ما وجدناه عند رعد عبدالقادر، الصورة هنا لا تأخذ أبعادها على المستويين الداخلي (النفسي)، والخارجي، ولذلك يبقى أثرها ضعيفاً.

وآخر ما نشير إليه ضمن مستوى الدلالة ذلك البعد التشكيلي في مستوى رسم الصورة، ليس من باب رصد مصادر الصورة عند السبعينيين، فهي معروفة[41]، وإنما في عملية إتقان هذا التشكيل باستعمال الألوان، والأبعاد الهندسية، ففي التشكيل اللوني نرصد اعتمادهم على هذه التقنية في حدود مفتوحة، يقول كمال سبتي[42]:

موتي قارورة عطر
وحياتي تابوت أصفر

وعند أديب هذه الصورة[43]:

نقطتك فم
وهلالك جسد

وهي لا تخفي البعد الهندسي لرسم حرف النون، وربما وجدنا عند بعض الشعراء إدخالاً للوحة الفنية في الصورة الشعرية، كما في قصيدة (أسفل الشجرة)(44) لرعد عبدالقادر، إذ تكون الشجرة المرسومة عنصراً فاعلاً في ديناميكية التشكيل الفني للصورة الشعرية.

2 – اللغة العدمية (غير المعقولة):

لعل من المناسب أن نبدأ بعبارة جان كوهن، إذ يرى أن للشعر نقيضين، «الأول: هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة، والثاني: هو غير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معاً»(45).

وغير المعقول هو انتظام المفردات في سياق تركيبي لا يفضي إلى دلالة معينة، بحيث يفتقد عنصر التوصيل المفترض وجوده بين النص، ومتلقيه. وتجدر الإشارة إلى أن الناقد الفذ عبدالقادر الجرجاني قد أوضح ضمن سياق نظريته للنظم قضية التواصل الدلالي المرتبط بالتركيب النحوي، إذ قال: وأما نظم الكلم فإنك «تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهي إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض»، وليس «هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء، واتفق»، فليس «الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاحقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»(46).

وقد تناول بعض الباحثين هذه الظاهرة، منهم د. شجاع العاني، إذ وسمها بـ «بنية التجاوز والانقطاع في القصيدة الحديثة»(47)، وفي رأيه أن «الانقطاع يأخذ شكلين، ويتم بأسلوبين يكمل أحدهما الآخر، فالشاعر قد يتحدث عن موضوع معين، لكنه يهمله ليتحدث عن موضوع آخر لا علاقة بينه وبين الموضوع الأول، ولا يجمع بينهما أي جامع عقلي واضح، وبهذا يقطع التسلسل الفكري في القصيدة، حتى وإن استخدم حروف العطف المعروفة،

كأدوات للربط بين الجمل الشعرية، وما إن يترك جمله الشعرية مستقلة عن بعضها، لا يجمع بينها أحرف العطف، والتشريك، ولا جامع عقلي واضح»، ويعزو د. العاني أسباب هذه الظاهرة في القصيدة العربية الحديثة إلى الأثر الرمزي، والسوريالي الذي تسرب إلى بنية القصيدة العربية(48)، والواقع أن تحديد هذه الظاهرة بالسببين الآنفي الذكر ليس كافياً على الرغم من أن النماذج التي اختارها التحليل مطابقة تماماً لما أراد إثباته، إلا أن عدم الكفاية متأت من أعمال تمظهر آخر لبنية الانقطاع، ذاك هو تراتب المفردات في سياق مقفل لا ينتج أية دلالة، إذ تكون الغلبة فيه للبناء الصوتي التراكمي، سعياً وراء التقاط صور اللاوعي، وبثها في نسيج القصيدة، وهذا ما دعا إليه الرمزيون، معتمدين (على ما يسمى بالمواءمة الإيحائية بين الكلمات، فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه، بل ما يوائمها، وينسجم معها من الألفاظ انسجاماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة، وهو ما يدعوه مالارميه بـ «الانعكاس المتبادل»(49).

إن الألفاظ عند ذلك تصبح إنشائية توحي، ولا تقرر، وتخلق حالة مستقلة، أكثر مما ترصد حقيقة واقعة، وتثير موقفاً نفسياً يختلف باختلاف الأفراد، والظروف المكانية، والزمانية(50)، بل ربما أثرت مقولات السورياليين مغالاة بعض الشعراء في الاعتماد على تراصف المفردات الاعتباطي، كما يصفها بريتون، قائلاً: «لا أخفي أن الصورة الأقوى هي بالنسبة إلى تلك التي تمثل درجة قصوى من الاعتباط»(51)، وإذا تجاوزنا مقولة: «إن اللغة تواصل، ويستحيل أن توصل شيئاً إن لم يكن الخطاب مفهوماً»، وأنه «لمن قبيل المحال صياغة جملة مفيدة، اعتماداً على رصف الكلمات المأخوذة من المعجم مباشرة»(52)، فإننا نقف أمام هذه التجربة في الشعر العراقي الحديث، بوصفها تجربة ملفقة لم تتهيأ لها الظروف المناسبة التي احتوتها في أصلها السوريالي، وقبله الرمزي(53).

إن خط التجريب الذي انتهت إليه قصائد بعض الشعراء لم يفض إلى

إيجاد أسلوب مقبول، لا من لدن النقاد، ولا من لدن الشعراء حين وجدوا أنفسهم في عزلة تامة عن مثل هذه النصوص التي عمقت القطيعة بين النص ومتلقيه، بعد أن فقدت صلتها باللغة – عالمها الخاص – وبعد أن روجت لمفهوم خاطئ يقتضي بتراتب الألفاظ عشوائياً «بحجة تحقيق نسق المباعدة، أو المسافة – بؤرة التوتر في الصورة... فإذا كان نسق المباعدة في الشعر أثراً لغوياً لمخيلة واسعة، فإنه في هذه الحالة يكون قادراً على إنتاج المعنى اللامحدود بنسق محدود»[54]، وهو ما لا نرى إمكانية تحققه على الأقل وفق إدراكنا ووعينا بالنصوص السبعينية التي نحت هذا المنحى، وسوف نعرض نماذج منها.

جاء في قصيدة (الأب في مسائه الشخصي)[55] لزاهر الجيزاني:

«البكاء يتواصل، ونساء هائلات العضل يغسلن أقدامه وفمه
الأحمر (البكاء يفسد المكياج)
بكت كثيراً قرب رنين المعدن الأصلي (لوردة الجنيد) قرب اسم الميت
(المقتول) في ظهيرة ميتته لم يستقبلها التاريخ حيث الاسم
له ذيل الهندسة وهندامها...
وصوتي يلتقط مخاط الصاعقة. ويلتقط (المساء العام)
يحاول صوتي أن يجمع عظام الوردة ورفيفها، رأسها
وغبارها، صوتي بعد أربعين هاوية يحاول أن ينطق حروف اسمك كاملة

وفي المقطع الثاني، يقول:

«دائماً توقفني عاصفة ترابية، لكنني متأكد أن نبيذنا الأسود ينشط عضلة الأرض هذا هو المساء..... اقتربا من منطاده الأسود، من كرته الضخمة، ومن نظام حضوره لم يعد لنا مساؤنا الذي ينتج لنا نبيذنا الأسود.....».

وأمام هذا السطح اللغوي الصادم غير المدهش لا يمكن أن نتخيل، أو

لا طائل تحتها غير تهويمات أسلوبية منفلتة لا تنم عن رؤية محددة، بل لا رؤية لها إطلاقاً.

الهوامش

(1) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف – مصر 1978م، ص120.

(2) المفردة في جسد الشعر، د. فهد محسن فرحان، الأقلام، ع 2، 2002م، ص 37.

(3) فلسفة المعنى في النقد الأدبي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، ص 41، نقلاً عن (نظرية الأدب) رينيه ويليك وأستون دارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، ص 181.

(4) بنية اللغة الشعرية، ص 206 .

(5) من الوقوف على أطلال القبيلة إلى الوقوف على أطلال الحبيبة، دراسة نقدية في شعر لبيد بن ربيعة العامري، د. خالد علي مصطفى، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب في الجامعة المستنصرية، 2004م.

(6) فلسفة المعنى في النقد الأدبي، ص 49.

(7) رقيم أيمن، قاسم حميد، ص 13.

(8) سفر في رمال الجزيرة، مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1975، ص 69.

(9) يقظة دلمون، ص 179.

(10) للاستزادة ينظر: ديوان عربي، لأديب كمال الدين، ص 10، 12، ووردة البحر، لكمال سبتي، ص 4، 52، 60.

(11) صراخ في ليل العالم، ليث الصندوق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001: 17.

(12) لمن أقول وداعاً، أمين جياد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص 9، 60، 65.

(13) أنت الإقامة، أنت السفر، ص 13.

(14) بيان من أجل قصيدة نثر، شاكر لعيبي، الأقلام، ع 1، 2، ك 2، شباط، س 4، 2005م، ص 132.

(15) الأعمال الشعرية، ص573، 610، 619.

(16) دير الملاك؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطميش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م، ص 243.

(17) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(18) النقطة؛ أديب كمال الدين، وزارة الثقافة والإعلام، 1999م، ص65.

(19) ترتيل بدائية؛ خليل الأسدي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980م، ص44.

(20) قصائد أليفة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1978م، ص92.

(21) حكيم بلا مدن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص35.

(22) يجيئون، أبصرهم، كاظم جهاد، ص 7.

(23) يجيئون، أبصرهم، كاظم جهاد، ص 23.

(24) أوبرا الأميرة النائمة، رعد عبدالقادر، دار الشؤون الثقافية العامة، 2000م، ص72.

(25) أوبرا الأميرة النائمة، ص 24–23.

(26) لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، ط 3، 1984م، ص 44.

(27) مرايا الأسئلة، ص 21.

(28) دخان المنزل، ص 40.

(29) ورد الحناء، هاشم شفيق، المسار للنشر والأبحاث والتوثيق، بيروت، 1999م، ص 117.

(30) مئة قصيدة وقصيدة، هاشم شفيق، دار الأنوار، بيروت، ط1، 2003م، ص 31.

(31) غزل عربي، هاشم شفيق، دار رياض الريس، بيروت، 2001م، ص 97.

(32) الأعمال الشعرية م، ص 345.

(33) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(34) المصدر نفسه، ص 311.

(35) المصدر نفسه، ص134، 135.

(36) المصدر نفسه، ص 365.

(37) قصيدة المشهد الشعري، فاضل ثامر، الأديب، ع40، 41، 42، 29 أيلول، 12 تشرين أول/ 2004م.

(38) صقر فوق رأسه شمس، رعد عبدالقادر، ص49.

(39) المصدر نفسه، ص 49.

(40) الأعمال الشعرية، ص 720.

(41) ينظر: سفر النار، ص 63، وما بعدها.

(42) وردة البحر: كمال سبتي، ص 46.

(43) نون، أديب كمال الدين، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، 1993م، ص67.

(44) صقر فوق رأسه نار، ص 74.

(45) بنية اللغة الشعرية، ص 204.

(46) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق، السيد محمد رشيد رضا، ص 93.

(47) ضمن كتاب نصف قرن من الشعر العربي الحديث، الشعر واللغة، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الرابع عشر، 1998م، دار الشؤون الثقافية العامة، 1999م، ص 95.

(48) نصف قرن من الشعر العربي الحديث، الشعر واللغة، ص 96.

(49) الرمز والرمزية، محمد فتوح، ص 122، وينظر مصدره.

(50) ينظر: المصدر نفسه، ص 123.

(51) نقلاً عن: بنية اللغة الشعرية، ص 193.

(52) المصدر نفسه، ص 101، 102.

(53) يناقش الدكتور شجاع العاني هذه الأسباب بعد أن يعرضها في رؤى مجموعة من النقاد، ولا نجد ضرورة في الوقوف عليها، ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث، مصدر سابق، ص 112، وما بعدها.

(54) مقالة في لغة (النظم النثري) الحدث المتهاوي في العقدة، د. خالد علي مصطفى، ضمن كتاب (نصف قرن من الشعر العربي الحديث «الشعر واللغة»)، مرجع سابق، ص 89.

(55) الأب في مسائه الشخصي، زاهر الجيزاني، ص 226.

(56) أصابع الحجر، ص 16.

(57) أخبار المعنى، ص 14.

(58) خزائيل، خزعل الماجدي، ص 15.

مصادر البحث ومراجعه

أولاً: الدواوين:

(1) الأب في مسائه الشخصي: زاهر الجيزاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق 1979م.

(2) أخبار المعنى: أديب كمال الدين، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1996م.

(3) أصابع الحجر: شاكر لعيبي، مطبعة العراق – بغداد 1976م.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: خزعل الماجدي، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2001م.

(5) أنت الإقامة، أنت السفر: خليل الأسدي، دار الحرية للطباعة – بغداد 1980م.

(6) أوبرا الأميرة النائمة: رعد عبدالقادر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 2000م.

(7) تراتيل بدائية: خليل الأسدي، دار الحرية للطباعة – بغداد 1980م.

(8) حكيم بلا مدن: كمال السبتي، دار الشؤون الثقافية – بغداد 1986م.

(9) خزائيل: خزعل الماجدي، ط 1، دار الشؤون الثقافية – بغداد 1989م.

(10) دخان المنازل، سلام كاظم، دار الرشيد للنشر – بغداد 1980م.

(11) ديوان عربي: أديب كمال الدين، دار الرشيد للنشر – بغداد 1981م.

(12) رقيم أيمن: حميد قاسم فنجان، دار الشؤون الثقافية – بغداد 1973م.

(13) سفر في رمال الجزيرة: مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد 1975م.

(14) صراخ في ليل العالم: ليث الصدوق، 2001م.

(15) صقر فوق رأسه شمس: رعد عبدالقادر، مكتبة المنصور العلمية – بغداد 2002م.

(16) غزل عربي: هاشم شفيق، دار رياض الريس – بيروت 2001م.

(17) قصائد أليفة: هاشم شفيق، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد 1978م.

(18) لمن أقول وداعا: أمين جياد، دار الشؤون الثقافية – بغداد 1993م.

(19) مئة قصيدة وقصيدة: هاشم شفيق، ط 1، دار الأنوار – بيروت 2003م.

(20) مرايا الأسئلة: رعد عبدالقادر، دار الحرية للطباعة – بغداد 1979م.

(21) نقاط حديث عراقية: غزاي درع الطائي، دار الشؤون الثقافية – بغداد 1998م.

(22) النقطة: أديب كمال الدين، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد 1996م.

(23) نون: أديب كمال الدين، مطبعة دار الجاحظ – بغداد 1993م.

(24) ورد الحناء: هاشم شفيق، المسار للنشر – بغداد 1999م.

(25) وردة البحر: كمال السبتي، دار الحرية للطباعة – بغداد 1978م.

(26) يجيئون أبصرهم: كاظم جهاد، دار الحرية للطباعة – بغداد 1974م.

(27) يقظة دلمون: خزعل الماجدي، دار الرشيد للنشر – بغداد 1980م.

ثانياً: الدراسات:

(1) بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال للنشر – المغرب 1986م.

(2) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت 1981م.

(3) دير الملاك: د. محسن اطميش، دار الرشيد للنشر – بغداد 1982م.

(4) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، ط 2، دار المعارف – مصر 1978م.

(5) لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: السيد الورقي، ط 2، دار النهضة – بيروت 1984م.

(6) نصف قرن من الشعر العربي الحديث (الشعر واللغة): مجموعة كتاب بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الرابع عشر – دار الشؤون الثقافية – بغدد 1999م.

ثالثاً: الدوريات والرسائل الجامعية:

(1) بيان من أجل قصيدة النثر: شاكر لعيبي، مجلة الأقلام، العدد 1، 2 كانون الثاني، شباط/ 2005م.

(2) فلسفة المعنى في النقد الأدبي: لواء أحمد حسين، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب – جامعة بغداد، مطبوعة على الآلة الكاتبة.

(3) قصيدة المشهد الشعري وحركة الحداثة الشعرية: فاضل ثامر، جريدة الأديب، العدد 41، 42، أيلول/ 2004م.

(4) من الوقوف على أطلال القبيلة إلى الوقوف على أطلال الحبيبة: خالد علي مصطفى (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب – الجامعة المستنصرية (مطبوعة على الآلة الكاتبة)، 2004م.

* * *

تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة

أماني فـؤاد

مدخـــــل:

ينشغل هذا البحث بقضية محورية، جوهرها طبيعة التحولات التي طرأت على الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، وتركز الدراسة على التحولات بمعنى التغيرات، وبدائل التقنيات الفنية بالشكل الذي آلت إليه الصورة الفنية، ولا أقول التطورات؛ لأن الأمر غير خاضع للتطور بقدر ما هو خاضع لتغيرات وبدائل فنية في تكوين الصورة الشعرية في قصيدة مابعد الحداثة، والتي ارتبطت بتغيرات المجتمع الثقافية، العامة والخاصة، وتغير مفهوم الشعر والصورة الشعرية، وتغير الذات المبدعة، ومفهوم اللغة وعلاقة الشعر بالمجتمع.

يركز البحث على هذه التحولات «السمات» التي أصبحت تميز الصورة الشعرية ما بعد الحداثية، ويعرض عرضاً نقدياً سريعاً لسمات الصورة الشعرية قبل تيار ما بعد الحداثة.

والدراسة تعتمد المنهج الوصفي التحليلي، وقد اخترت ثلاثة مبدعين

معاصرين نموذجاً للإبداع ما بعد الحداثي، وهم: عاطف عبدالعزيز، إبراهيم داود، محمود قرني.

والدراسة تتناول الصورة الشعرية ما بعد الحداثية في سماتها وتحولاتها الجديدة، من خلال كونها تقنية فنية أساسية ضمن منظومة جمالية شاملة متغيرة ومختلفة عن سابقتها، وهي جماليات التناقض والجوار والفوضى، وهذا ما أتناوله بشيء من الإسهاب: تشكيل الصورة الشعرية في ظل هذه الجماليات التي أقترحها لتعبر عن المنهج الفني ما بعد الحداثي.

وهذه الدراسة قدر ما تعتمد، وتستكمل، طرحاً سبق أن طرحته في دراسة سابقة لي، وهي جماليات التناقض والجوار والفوضى، إلا أنها أكثر تحديداً وتنظيماً للفروق والاختلافات بين تياري الحداثة وما بعد الحداثة وما اعترى الشعر، وأخص منه الصورة الفنية في ظلهما من تجاوزات.

الصورة هي أهم العلامات الفارقة بين القول المرسل والقول الفني، وهي المقياس الذي تتبلور فيه أدبية الأدب وشعرية الشعر وخصوصية النثر. ويكاد يجمع كل مبدعي الفن الشعري على ذلك حتى وصولنا إلى تيار الحداثة، مروراً بالمدرسة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، متضمناً ذلك الشعر العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر الحداثية، وحتى هذه اللحظة التي أتوقف عندها، وهي القصيدة المتأخرة التي تشكل ما يسمى بتيار ما بعد الحداثة، تحدث تغيرات متعددة في الصورة الشعرية، تتبلور يوماً بعد آخر، ويكاد عرشها أن تتغير ملامحه بصورة جذرية، مع ملاحظة عدم نفي الصورة القديمة ولكنها تقصي إلى الأطراف.

الصورة الشعرية في رحلتها عبر المدارس الفنية المتعاقبة خضعت أيضاً لمجموعة من التحولات التي تدرجت بها من الوضوح والمباشرة وقرب المأخذ حتى وصلت بها إلى درجة من التعقيد والغموض المتناهي، أو مجافاة الصورة المجازية بعناصرها المختلفة، لكن تلك المتغيرات قد أثرتها وأنضجت فلسفتها

الجمالية، ووسعت من مجالاتها ومكوناتها وتشعبت بها لتستقى من روافد متعددة ومتباينة.

هذه الرحلة التي خاضتها الصورة الفنية أعرض لها في سرد سريع يركز على وقفات دالة وحيوية في تحولات الصورة الشعرية.

أولاً: تتكون الصورة الشعرية من اختيار عناصر متباينة وضمها إلى بعض لتنصهر في شكل يقول شيئاً ومجموعة انصهار هذه العناصر له مضمونة، وله جماله.

وهي مجال «خصب» لموهبة المبدع: من خلالها يصول ويجول، يخرج من أسر الألفاظ إلى آفاق من العلاقات الجديدة بين الأشياء، إلى معانٍ غير مستهلكة، بغية عرض القضايا الإنسانية وهمومها على طاولة الشعرية الفنية.

والصورة في القرآن والسنة تعني الخلق، كما تعني الهيئة والشكل والأمر والصفة، كما تفيد معنى التزيين والتجميل، ومن التصور القرآني تسلل المصطلح إلى التراث الأدبي.

والصورة الشعرية مصطلح عريق في القدم منذ محاكاة أرسطو، منذ إثارة مشكلة اللفظ والمعنى، والمدلول والدلالة، ثم مروراً بالمدارس الفكرية الأوروبية من كلاسيكية ورومانسية وطبيعية وسريالية وغيرها، فالمصطلح IMAGE عندهم يدور في فلك: توسيع الآفاق المحدودة للكلمة، بحيث تكون أقوى وأعظم آلة في يد «ملكة التصور» كما أشار إلى ذلك الناقد «جون مدلتون مري».

وينتقل المصطلح من الحضارة اليونانية إلى العربية، ويطالعنا «الجاحظ» بالحديث عن «المعاني المطروحة في الطريق»، وأن «الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير». ويستمر توظيف مصطلح التصوير والصورة بمعنى تقديم الواقع في شكل جميل معتمد على الخيال غير خارج عن المعقول والممكن والبعيد عن المحال.

وتتسع النظرة النقدية إلى المصطلح، وتضم إليه أدوات التصوير من لفظ وصياغة وتتلقف البلاغة كرة التصوير وتشير إلى أن ركائز التصوير، وهي التشبيه والمجاز والكناية والتعريض. وبالرغم من هذا الثراء الذي أحاط تناول المصطلح إلا أنه تعرض لتحولات خضع لها الفكر العربي، ونستطيع الجزم بأن مبادئ الإسلام أثرت تأثيراً مباشراً في مكونات الصورة، ولكنها لم تغير ارتباطها بالواقع، ولا بالمبادئ الأخلاقية، ولا بالانشغال بالممكن والمعقول.

كما أحدث العصر العباسي – وعلى وجه الخصوص على يد شعراء البديع من ابن هرمة إلى ابن المعتز – تأثيراً حضارياً لافتاً في فهم الواقع وتصويره، وفي توظيف الخيال وانطلاقه تصويراً ممتزجاً بعطاء الحضارة الإسلامية التي هي رحيق الحضارات السابقة عليها بالإضافة إلى مبادئ الإسلام.

لكن تظل العلاقات بين عناصر الصورة القديمة على قدر من الوضوح وقرب التناول، وكانت أنواع التشبيه والاستعارة هي محور اهتمام المبدع والناقد، وكانوا بهذا الصنيع يخنقون ما في مثل هذه الصور من طاقات تعبيرية ويطفئون إشعاعاتها الإيحائية النافذة، بحثاً عن علاقة حسية قد لا يكون لها وجود.

لكننا أيضاً لا نعدم بعض الإشارات لإدراك ناقد فذ هو عبدالقاهر الجرجاني، (471هـ) حين يتحدث عن جانب التشخيص في الصور الفنية، والوظائف الفنية للاستعارة، والتفاته إلى قضية التناقض والتضاد، ودورهما في خلق صور مبتكرة، في قوله: «الأشياء المشتركة في الجنس، المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها، عن تعمّل وتأمل في إيجاب ذلك لها، وتثبيته فيها، وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق جميع المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة..، وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا

يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات، وذلك بيّن لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب»[1].

وتتابع الصورة الشعرية تطورها على المستوى الإبداعي والنقدي، ومن ثم لا ترتبط بالإدراك الحسي فقط عند أكثر النقاد في المذاهب الفنية الحديثة، على اعتبار أن لها دلالات متعددة، أهمها: الصورة الذهنية، والصورة بوصفها مجازاً، ثم الصورة بوصفها أنماطاً تجسد رؤية رمزية أو حقيقية أو حدسية[2].

يقول س. داي لويس في تعريفه للصورة الشعرية: إنها «رسم قِوامُه الكلمات»[3]. ويرى لويس أن الصفة الحسية لازمة في أية صورة، حتى في أكثر الصور عاطفية أو عقلية. لقد تجاوزت الدراسات النقدية في الغرب المفهوم البصري للصورة، تأسيساً على أن هناك اختلافاً شديداً في درجة التبصر أو الاستبصار بين البشر، وباعتبار أن «المخيلة ليست بصرية فقط».

ومن هنا حُدِّد مفهوم جديد للصورة ينأى بها عن كونها شيئاً مادياً فقط، ويركز على أنها محتوى للفكر، يرتكز فيه الانتباه على خاصية حسية نوعاً ما، وتأكيداً لهذا هناك من يرى أن الصورة لا تقتصر على الدلالة البصرية بحسبان الحاسة المفردة «ليست سوى آلة راصدة، سرعان ما تلتقي في عملية الإدراك والتلقي»[4].

وحين ارتبطت الصورة الشعرية بالحواس تستقي منها إحدى عناصرها، كانت محددة، ونستطيع أن نلمس فيها أو منها معنًى، أو تصوراً محدداً، ويمثل هذا في تاريخ الصورة مرحلة أولية.

تدخل الصورة مرحلة أخرى أكثر رحابة وانطلاقاً، منذ بداية المد

الرومانسي، فما عادت إحساساً أو إدراكاً حسياً فحسب، بل أصبحت تنوب أو تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي، ويمكن أن تكون تقديماً وتمثيلاً في وقت واحد[5].

والمبدع حين يتعامل مع لغة الصورة «عليه أن يجسدها ويترك فيها ثغرات للتخيل اللامرئي حتى لا يحرمها من ثراء الإيحاء، عليه أن يعثر على فقر الأشياء وصمتها، ويعيد شحنها بالدلالات المتراكمة في طبقات اللغات الإنسانية ومتخيلها العريق، عليه أن يستقطر في عمل فني واحد خلاصة تجربته الجمالية في فنون الكلام والرسم والتشكيل والموسيقى والتعبير الجسدي الراقص، كي يبرز شعر الحياة دفعة واحدة مكتملة»[6].

ولقد كان الأثر الحضاري الغربي قوياً في تناول الصورة والخيال وطريقة التعامل مع أدواتها البلاغية وأهدافها، وإضافة إلى التشخيص، تراسل الحواس، مزج المتناقضات[7]، تزلزل الارتباط بالواقع الذي ترك عرشه للواقع الموازي، وانفتحت الآفاق أمام الخيال والإبداع الخلاق والثقافة العريضة والحضارات المتعددة، وتسللت الصوفية وعلم النفس والمدارس الفلسفية إلى الشعر، تغذيه وتغذي صوره المجازية بمعين لا ينضب من التنويعات التشكيلية.

وهنا تُكتشف العلاقات الفنية في الصورة عند الشاعر بالروح والخيال والحلم وتنوع الثقافات، ويزيح «الإيحاء» الذي أصبح ينشد من الصورة الشعرية عرش التحديد والارتباط بالحسية في صناعة التصوير. ووظيفة الصورة – وفق هذا المفهوم – هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يطرحها، ورؤية الأشياء على نحو مغاير عما اعتادته الأذهان أن تراها عليه، ووسيلة المبدع إلى ذلك لا تكتفي بمجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتخطاه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين.

يحدث هذا التغير في مفهوم الصورة لتغير مفهوم الشعر، وتغير ثقافة المبدع وتصوراته تجاه الخيال والوجدان، وتشكيل رؤية ما نحو الكون من حوله، كما يتطلب ذلك نوعاً من التقصي الواعي بهذه المتغيرات، وما تتابع من مذاهب فنية، مثل: الرمزية، والتصويرية والسريالية، وغيرها.

في تحول آخر لمفهوم الشعر والصورة في الشعر الحداثي، وركائز التصوير من تشبيه ومجاز وكناية وتعريض ورمز، وتغير في مفهوم اللغة ومعاني الألفاظ، بل تغير في الهدف من الشعر وتحول في فلسفة الإبداع ذاتها، يتحول مفهوم المتعة في الفن من متعة سهلة إلى صعبة ومن تناول متداول إلى تناول عزيز المنال.

فالصورة الشعرية الحداثية توسيع لأفق اللغة وتوسيع للكون الشعري في محاولة لأسر الوجدان، وعلى الصورة أن تكون باتساع الكون الوجداني لكي تستطيع أسره، الوجدان مركب شديد التماسك لا يمكن تحليله إلى عناصره الأولى من حزن وفرح وتوتر وهدوء وحب وكراهية.. دون الإخلال به.

ويقول أحد مبدعي ومنظري الصورة الشعرية الحداثية «اعتدنا الصورة التي تعبر عن عنصر وجداني واحد، نريد صورة تتوغل في الكون الوجداني وتمسك به، ولأن المركَّب يختلف عن مجموع عناصره، لا نريد صوراً تمسك بآحاد العناصر وحدها، الصورة الإيحائية يمكنها أن تأسر الوجدان، الصورة التي تقول، تحاول أن تصف الوجدان دون أن تقترب منه، لا نريد منها أن تصف، نريد أن تأسر، الوصف هو نثر الحياة، أسر الوجدان بالصورة هو الشعر، الوصف محدود، والإيحاء عالم مزدحم بالدلالات، الوصف رصد سطحي للزمان والمكان، والإيحاء إيغال في الكون الوجداني عبر الزمان والمكان، لا نريد أن نثبت عند لحظة خارجية، نريد أن نوغل في الكون الوجداني، إن كل وصف يخضع للدلالة العقلية المنظمة، والصورة فيه وصفية محددة، لا تقترب

من الوجدان وتكتفي برصده من بعيد ليس هو مطلب الحداثيين، هم يريدون المفاجئ، لا المألوف، المتفجر، لا الساكن»(8).

في الشعر الحداثي لم يعد وجه الشبه بين طرفي الصورة منطقياً أو واضحاً، «المقابلة في التشبيه»، لم تعد هناك مناسبة بين المستعار منه والمستعار إليه، لم نعد نبحث عن علاقات الوحدة أو الانسجام الظاهرة أو التقارب.

لقد تغيرت العلاقات السائدة، علاقة الإنسان بنفسه ومجتمعه وعالمه الذي حوله، بالكون كله، وتزعزعت المسلَّمات، وامتحنت البديهيات، وصار الشعر للنخبة متعة لها، متعة الباحث عن الجمال المجرد، الجمال الذي نلهث وراءه خلف المتجاورات، خلف المتناقضات، في داخل الفوضى ذاتها.

إنها نوعية أخرى من الجماليات، فيها تشكل الصورة الشعرية في القصيدة الحداثية على أساس من الخيال الذي يتناول لبنتها من الواقع ليخضعها لواقع آخر موازٍ من صنع الفن، إن الصورة في شعر الحداثة العربية المعاصرة صارت وحدة وكياناً مستقلاً ومطية فكرية تتغيا خلق دلالات جديدة، من خلال علاقات جديدة، وأداتها توسيع طاقات اللغة وإمكاناتها التعبيرية.

وفي ظل مفهوم الحداثة، الذي يقوم على أساس الصراع والتناقض بين الأفكار والثقافات والفلسفات المتعارضة والجمع بينها في ذات الوقت في المحيط الثقافي العالمي، يبقى التجريد ومعايشته الهم الأكبر الذي يشغل المبدع، والمنظور إليه تجسداً ومُحَسّاً، وتبقى النزعة المضادة للطبيعة والحنين المتعاظم للطبيعة المضيعة، من أبرز أشكال الصراع التي يحياها الإنسان الحديث.

إنه موقف يتأسس على الحدس الفني الميتافيزيقي، وللشعر في هذه المرحلة مفهوم يتغيا المعرفة الإشراقية والشاعر فيه كان نبياً أو رائياً أو عرافاً أو ساحراً، يأتيه الإلهام من عالم مفارق، لا يأبه الواقع، الواقع الذي شهد هزيمة 1967م، وانهيار المشروع القومي، وذهاب اليقين إلى غير رجعة، والشك في

كل منجزات الماضي بحسبانها ركائز لتلك الهزيمة، هنا التجأ «نموذج جماعة شعر» إلى الميتافيزيقيا، وتبعهم بعد ذلك تيار الحداثة متمثلاً في نتاج جماعتي «إضاءة 77»، و«أصوات» وغيرهما.

هذا التيار أكد على مفاهيم أثرت على الشعرية السبعينية، منها: مفهوم الرؤيا بديلاً عن الرؤية، والتجريد بديلاً عن ظلال الواقع داخل القصيدة، والحدس الصوفي بديلاً عن الحدس الانطباعي، ونفي الذات بديلاً للغنائية، وتعالت دعوى أن «الشعر ليس جماهيرياً» وبذلك حلت النخبة بديلاً عن المجتمع.

كل هذه المفاهيم متضافرة أوجدت إبداعاً مجاوزاً وغير مألوف، وكانت الصورة الشعرية من أبرز عناصر الشعرية التي اعترتها تغيرات جذرية، لقد أصبحت العلاقات بين عناصر الصورة الشعرية غرائبية ومتباعدة إلى حدود قصوى، فهي صور جزئية تخلق "حالة" تكون شبيهة بالحالة الصوفية، والصور هنا أقرب لمفهوم الإشارات عند المتصوفة، ويتعمد المبدع فيها حالة من الخفاء والغموض.

والمبدع مع هذه الصور المتباعدة العلاقات الظاهرية، يفرغ الألفاظ من دلالاتها، ثم يقوم بشحنها بدلالات جديدة، فالخيال لديهم سبيل للكشف والفيض، ووسيلة لإدراك الحقائق المترفعة عن عالم الماديات والمنافع.

وتستهدف الصورة الشعرية هنا خلق «إيحاء»، فهي لا تشير إلى الأشياء، لكنها تخلق جوها. وبذلك فإن الأشياء، وكذا العلاقات فيما بينها، لا تحضر إلا من خلال الظلال، هذا لا ينفي وجود الأشياء، لكن يزيحه إلى ضرب من مجرد الجوار، أو وجود يتسم بالفوضى العارمة، التي يبقى فيها التلقي مبعثراً، وفي حالة من التيه الذي قد يصل إلى حالة من الغياب التام عن النص. إن العلاقات الجمالية التي شكلت الصورة في هذا التيار لم تعد علاقات وحدة أو تشابه، أو

علاقات إشارية محددة، لم تعد علاقات قائمة على المنطق أو التقارب أو توالد إحداها من الأخرى، لكنها علاقات فرضت نفسها ووجودها، نظراً للظرف السياسي والاجتماعي والثقافي والنفسي الذي انغمس فيه المبدعون وعبروا من خلاله عن ذواتهم التي لم تتحقق، التي فاضت بالآمال، ولم تجد سوى الهزائم والانكفاء على نفسها تجتر آلامها.

ولقد قدم الحلم أيضاً مادة خام ثرية قدمت للصورة الشعرية معيناً لا تكف دواماته وأمواجه عن الحراك والتشكل، فالحلم يتجاوز حدود الأبعاد النفسية والفلسفية وتأثيراتها المتنوعة، بانفتاحه على طاقة تغذي العمل الفني بعناصر عمل وظيفية لا تنضب، وتتصل بأعمق مناطق الإبداع غموضاً وإثارة، إذ إنه – حسب أرسطو – وظيفة للتخيل، يزداد عمق تأثيرها كلما جاءت مزودة بالقوة والعمق والثراء، وكلما كانت ذات قابلية أكبر على التشويش على القيود التي يفرضها العقل أو الوعي الإنساني.

فالحلم يشكل فضاءً عاماً تجرى في مساحاته الحيوات الإبداعية متحررة من ضرورة أن تقدم تبريراً أو منطقاً، تنتظم على نحوه الأشياء أو العلاقات.

إن العلاقات بين التكوينات الشعرية والأشياء التي تحويها القصيدة قائمة بالقوة لا بالفعل، الوجود الشعري فقط هو ما يكشف عن وحدة الباطن بين الأشياء، ما يكشف عن انتظام الفوضى الظاهرية، ما يكشف عن وحدة الوجود في علاقات التناقض، هناك دائماً انسجام خفي وتجانس بين مفردات الوجود، وهو ما يصفه الصوفيون «بوحدة الوجود».

فالحقائق من وجهة نظر الشعر نوعان، حقائق ظاهرة يمكن إدراكها بالعقل، وأخرى باطنة يمكن التماسها بالبصيرة، الحقيقة الشعرية في الحداثة كانت تلتمس من خلال الصورة التي تؤلف بين أبعد المتناقضات، وبين العلاقات التي يحكمها فقط التجاوز، بين المفردات الفوضوية التي لا يبدو

في واجهتها نظام ما، وكانت الصورة في هذا الصنيع صورة لا يمكن التماس أبعادها، أو معرفة وجه الشبه بين عناصرها المتباعدة إلى حدود النفي ذاته.

الحقائق الشعرية في الحداثة كانت مجردة، وتتغيا الاتصال بالميتافيزيقي، والسباحة في العالم المتعالي، والارتفاع عن كل ما هو أرضي ويومي ومتداول، وأصبحت هناك مناطق مفضلة ومحببة للمبدع الحداثي، كما كانت هناك وسائل فنية لجأ إليها مبدعو تيار الحداثة، مثل:

1 – اللجوء إلى مناطق التوتر والحواف بين المتناقضات، ومحاولة الحديث عنها.

2 – اللجوء إلى ظلال الألوان التي يلتقي فيها الواضح بالمبهم.

3 – الاعتماد على خيال وثقافة القارئ في إبداع، أو تكملة، أو فهم أجزاء من الصورة؛ لينال لذة الاكتشاف «تأثراً بنظرية التلقي».

4 – الغموض الكثيف الذي يتحول إلى عوالم منغلقة عليهم، فلا نكاد نمسك بخط حتى يتلاشى ليتحول إلى آخر لا يكتمل، ثم ثالث، وهكذا، ولا يبقى إلا نتف من إحساسات ومشاعر مبعثرة، لا يربطها رابط، ولا يجمعها نظام، فالشاعر هنا عرَّاف: وظيفته الوصول إلى المجهول برؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع.

5 – التداعي الحر التلقائي لمعطيات الشعور، في طابع حلمي مدهش في غياب أية مراقبة من العقل أو المنطق، وذلك اعتماداً على ما روج له السرياليون وبعض الرمزيين وفرويد وحديثه عن الوعي واللاوعي البشري، فاتسعت مساحات الإبداع، ولم يعد هناك مناطق محظور الاقتراب منها، أو الحديث عنها، مثل: الجنس أو الدين أو السياسة، ففي الأحلام تتبدل الصور، وتصبح الأزمنة مكثفة، والأماكن براحاً لا ضابط هناك.

6 – اختراع الفعل الشعري، لم يعد الشاعر يخلق مظهراً جديداً للأشياء، فحسب، بل يقوم بخلق عالم جديد، كائنات كاملة غير متوقعة، لا تخضع

لتجارب، والذاكرة هنا والإحساس ليسا سوى غذاء للدوافع الخلاقة، وذلك بتجميع أشتات الواقع المحطم، وإعادة بنائها بناءً جديداً مجاوزاً العقبات، جامعاً بين التناقضات والمتنافرات مما قد يؤدي إلى الفوضى في بعض الأوقات.

7 – تجريد الظواهر والأشياء من النسق المألوف في الزمان والمكان، وذلك على أساس أن ثمَّ عالماً مجهولاً وراء الواجهات المحسَّة في الواقع الخارجي رجوعاً إلى النظريات الفلسفية التي قالت بقَبْلية العالم المثالي. إن التخلي عن المكان والزمان الذي تنتمي إليه يهدف إلى إبداع صورٍ مجردة لا تخضع لمنطق الواقع الخارجي، وإن كانت بثاً للعقد النفسية والإحساس بالعجز أمام حقائق هذا الواقع(9).

إن هذا النوع من الممارسة التي يتبعها الشاعر، وفيه يعقد بين الأشياء، الأفكار، المشاعر، والشطحات، زواجاً وطلاقاً غير شرعيين، هو ما يضفي على الأشياء لذة الخروج على المنطق العقلي، ويؤدي إلى نوع من المباغتة الذهنية، هذه الفوضى التي تبدو على السطح تخفي في عمقها فلسفة وتعبيراً عن الحياة في تناقضاتها وتداخلاتها، وهي ما تحررنا من فتور العادة وألفة المنطق.

ومع بداية الثمانينيات تزداد الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية عبثاً وظلماً وتشتتاً، وتحت دعاوى العولمة، ونظام رأسمالي عالمي قاسٍ فرض نفسه علينا قهراً، تزداد رغبة المبدعين في التمرد والانفلات من كلّ قيد أو سلطة سابقة.

ويواجه المبدع قصيدته متسائلاً: ماذا صنع التعالي الميتافيزيقي والنخبوية الفنية؟

لقد ازدادت الهوة اتساعاً بين المبدع وذاته، فلم يجد ملاذاً مستقراً يركن إليه، وازداد عزلة، ولم يعبر عن حياته الواقعية بكل متناقضاتها وفوضاها،

و لم تكتمل دائرة الإبداع بالتلقي الواعي، وتحت أستار من الغموض، أصبحت هناك قطيعة بين القصيدة والجمهور.

كما طرأ العديد من التحولات على المبدع، انتقلت به من المتن إلى الهامش وانهارت الرؤى المركزية، التي حولته من كائن ميتافيزيقي إلى كيان واقعي مهمش، المبدع المابعد الحداثي يتفاعل مع الحس الصوفي ومع الحقيقة الشعرية من منظور مخالف لما قبله من مبدعي الحداثة، فهو يشحذ الوعي بمفردات العالم الذي يحياه، ليس عن طريق الارتفاع فوقه أو تغييبه، لكن لتعرُّف العالم بكونه وسيلة وعلى أشيائه، لا غاية له، فهو لا يبحث عن عالم آخر أو عن غيبيات، أو ما شاكل ذلك. إنه يحاول رؤية شعرية الأشياء، فالحس الصوفي فيما بعد الحداثي يحاول الوصول إلى حالة من الكشف والرؤى المختلفة للأشياء التي تحيط بنا في الحياة، لكننا لا نراها على هذا النحو الذي يراها عليه المبدع، المنطق والعادة والتواتر ترينا الأشياء على شكل ما، فيأتي المبدع ويرى – من خلال علاقات مغايرة، ودون الخضوع لهذا المنطق والمتواتر – الأشياء في تناغمها أو تنافرها أو فوضاها؛ ليرينا العالم كما هو في حقيقته التي قد تطمسها العادة.

إن عملية القبض تلك لا تتأسس على الرؤية، أو حتى الرؤيا بمفهومها البنيوي الملهم، لكنها تنتج عن حالة استبصار ترتبط بحالة قوية من الوعي، بمعنى أنها ليست ابتعاداً عن الواقع لتأسيس علاقات خارجة عنه، لكنها غوص فيه لاكتشاف علاقات جديدة خافية بين مفرداته. وبالتالي فإن الشعر في هذه الحالة – يتنازل عن النزعة الميتافيزيقية، لأنه يدخل بنا إلى عالم الأشياء، لا لنراها، ولكن لكي نعانيها، أي أنه يجعلنا نتحقق منها أكثر مما نتعرَّفها. عكس التصور الميتافيزيقي عند «وردزورث»، والذي يفترض أن أهم شروط الشعرية هو تجاوز الواقع.

مفهوم الإبداع، فيما بعد الحداثي، يزيح الإنسان عن محور الكون،

تختلف وتتوافق في ذات الوقت عن النماذج السابقة، إن عمليات التحليل وإعادة التركيب وفقاً لمقتضيات مفاهيم شعرية جديدة تتماشى مع معطيات المعاصرة الكائنة في هذه اللحظة الزمنية تبدو طبيعية للغاية، ولا تحتاج لكل هذا التشكك الذي يتجلى في قصيدة نثر ما بعد الحداثة.

إن التعامل مع الأفكار، من خلال الإدراك الحسي، هو صلب إشكالية القصيدة الجديدة التي تحاول إنتاج ذاكرة إبداعية مفارقة، ليس من خلال نفي الذاكرة السلفية، بل من خلال نفي الجانب غير الحتمي منها.. جانب التصورات والتجريد اللذين يتخفيان عادة خلف أقنعة بلاغية، وإذا كانت النتائج الشعرية السابقة تستدعي تصور الشيء إلى الذهن، إذ تتحدث عنه، فإن القصيدة الجديدة أصبحت تطمح إلى تحقيق الشيء، تحققاً يكاد أن يكون فعلياً، ليس من خلال الذاكرة، وإنما عبر الحواس(10).

إنها الصورة البصرية التي تعلي من عرش الحواس، الحواس التي تعد الطريق الذهبي للمعرفة والسخرية من مفارقات هذا العالم الذي نحياه.

إن هذه المعرفة تتميز بأنها انطباع شخصي ومباشر عن الواقع، دون الاستناد إلى وسائط مفهومية، وذلك عن طريق استخدام الحواس الطبيعية وحدها، فالانطباع والمعرفة النسبية هما عمادا التجربة الحية ورفض السطوة المرجعية سابقة الوجود على النص.

المجاز الذي هو العلة الأولى في الإبداع، كما كان معتقداً فيما قبل ما بعد الحداثة، أصبح مرفوضاً والارتطام به في القصيدة عمل يقلق منه المبدع. ومن أجل هذا الاختيار المغاير لنوع الشعرية غير التقليدي يلجأ المبدع إلى وقائع حياته اليومية، وأشيائه الخصوصية والعابرة، من منطلق أنها الأشياء التي تحمل نبضاً ودماءً في حياته التي تتسم بالحياد والعدمية في هذا العالم، لذلك فهو يبحث عن ألفة بينه وبين الأشياء، ألفة لا يجدها مع العالم والأشخاص من حوله، إنه يلملم الوجود في هذا العالم من خلال حسية عارمة.

جماليات التناقض والجوار والفوضى:

بالرغم من تغير التقنيات تغيراً بيناً وجوهرياً، في مفهوم الشعر بين الحداثة وما بعد الحداثة، وبالرغم من أن الاختلاف البيّن والجوهري بين القصيدة الحداثية وما بعد الحداثية، إلا أن التداخل والاختلاط بين السمات الفنية لكلا التيارين في مصر والوطن العربي على المستوى الفني التطبيقي لايزالان يطلان برأسيهما على الإبداعات الفنية باختلاف أنواعهما، فنحن كثيراً ما نرى اختلاط المفاهيم والتقنيات لتيار الحداثة وما بعد الحداثة في الديوان الواحد، ولا نعدم أن نجد بعض الصور المجازية القائمة على الخيال الاستعاري، وقد نجد في الإبداع محتوًى فكرياً ينشد المبدع فيه رسالة ما(11)، وهذا ما يحتمله دائماً المستوى التطبيقي النظري الذي يتسم بالتقعيد والصرامة.

وأستطيع أن أقول - على المستوى النظري نفسه - إن جماليات التناقض والجوار والفوضى، كما عبرت عن قصيدة تيار الحداثة حتى انهارت المسلَّمات، وتشظت المقولات القائمة على الوحدة، ابتداءً بالهيجلية، وانتهاءً بالصوفيات المعاصرة، وبالرغم من أن الحداثة تعترف بأسس أصلية تحاول استعادتها وتخليصها من ترهلات المتواتر والمستقر الذي أوجدته الثقافة الكابحة. وإنها عادة ما تقدم بديلاً آخر، وفكراً مختلفاً، قد يعمل في بعض نزعاتها إلى البيان الصريح يتضمن ذلك الرؤيا والأداء الفني، إلا أن نوعية الجماليات التي عبرت عن القصيدة الحديثة كانت جماليات الجوار والتناقض والفوضى كما ذكرت(12)، فقد كانت هناك أبعاد ثقافية ومعرفية عميقة ملتبسة ومتداخلة كوَّنت مجالاً لإبداع قصيدة الحداثة. هذه الأبعاد أوجزتها في أربعة، هي:

1 - البعد الفكري والفلسفي.

2 - البعد الميتافيزيقي.

3 – البعد الصوفي.

4 – البعد الأسطوري.

كما كانت هناك المذاهب الفنية المختلفة، بدعواتها المختلفة والمتعايشة، مثل: السريالية والدادية والتكعيبية والرمزية وغيرها، كما انفتح علم النفس بنظريات فرويد الخاصة باللاوعي وعالم الأحلام وما عاداها.

كل هذه الأشياء التي تحتمل التعدد والتداخل والانطلاقات التأويلية – من المنطلق الفني الإبداعي – أوجدت هذا النوع من الجماليات التي بها نستطيع التعامل مع القصيدة الحداثية، أوجدت اتساعاً لا حد له في المجاز التصويري، وابتكرت صوراً شعرية غريبة وغير مألوفة، بل ضمت في صورة واحدة شتيتاً من مفردات عوالم متباينة إلى أقصى الحدود، يقول د. صلاح قنصوه:

«لقد كانت الحداثة رفضاً لدور الفن كعاكس، أو مسجل، أو مترجم لنظام خالد ثابت مطلق، ومن ثم كانت إنكاراً للإيهام المزدوج، الإيهام بثبات النظام في العالم، والإيهام بوظيفة أزلية للفن، فالفن فاعلية تحويل وتشكيل، وليس تقنية تمثيل وتسجيل»(13).

لذا كان لزاماً أن تتغير فلسفة الجمال التي على نحوها يتشكل العمل الفني باختلاف أنواعه، وإذا كنا بصدد قصيدة الشعر التي هي عالم من اللغة، عالم من الانفعالات والمشاعر المتداخلة والمختلف إحداها عن الأخرى، عالم من البحث عن التشكيلات والتحولات المتعددة، فنحن إذاً بصدد تداخلات غير منتهية، تجاوزات فرضها الواقع على هذا النحو، تناقضات فرضت وجودها، نظراً لأن الحداثة ذاتها لم تكن لتظهر لو لم يكن هناك نقد ومراجعة لكل المنظومات الفكرية والثقافية منذ القرن التاسع عشر.

لقد كانت الحداثة وليدة إعادة النظر والشك في كل المسلمات التي

رسخت لطول الممارسة والتكرار، لقد بحثت الحداثة وراء إزاحة الأستار التي كونتها العادة والألفة مع الأشياء والأفكار وعملت على تجلية وإظهار الأشياء والأسس في أصولها ونكهتها الأولية، في بكارتها دون فرض تكلسات السنين فوق مسامنا وكل حواسنا ورؤيتنا لكل العالم من حولنا، إن عملية البحث هذه تخوض في متاهات لا تنتهي، افتراضات، تصورات، مواجهات، ونضيف إلى هذا أنها ليست من منظور عقلي، بل هي من منظور فني، لذا كان منطق الشعر الذي له طبيعة خاصة قدره على أن يتسع بدوائر الفن لعوالم أرحب.

الحداثة ضد استقرار المرجع أو المشار إليه، ولذا فهي تعول على شفرات التواصل بين المتلقي والمبدع عبر إعادة مفردات المعجم لتفريغ الألفاظ من دلالاتها، ثم شحنها بدلالات جديدة، الحداثة ترفض الواقع وتتمرد على كل قيم الثقافة القامعة، وتسبح في عالم من المجاز والخيال والأحلام والشطحات وغيرها. كل هذه التغيرات أزاحت جماليات الوحدة والتناسق وفرضت، أو صنعت، طبيعة أخرى على نحوها تنسج فنون تيار الحداثة، وهي بالقطع تحتمل التعدد والمواجهات المستمرة، تحتمل أن تسودها فوضى عامة وتداخل شديد بين غزارة وتعددية وجهات النظر تجاه القضايا المختلفة. وإن امتلكت القصيدة رؤية في الحياة.

لقد تغير مفهوم الشعر، وتغيرت الذات المبدعة في تيار ما بعد الحداثة، وانسحبت الذات من عوالم الفكر، سخرت من كل الحقائق والمعايير والحكايات الكبرى التي ضج بها العالم لفترات طويلة، لم تبحث عن أصول، ولم تسع إلى التغيير، بل غرقت في اليومي، تعيش مجتمعاً استهلاكياً سلعياً، ودعت الآمال الكبار، ورصدت في وعي سافر للمعيش والمتاح، وشكلت العالم من حولها مشاهد، مشاهد خاضعة للمفارقات والصدفة والسخرية من كل شيء، جسدت العالم في لقطات تضج بالتناقضات والفوضى والعلاقات التجاورية، كما عبرت عن نوع سلبي من الرفض الموشَّى باللامبالاة الظاهرة، واهتمت

بالمهمش من الأشخاص والأشياء والأفكار، وأعادت النظر حتى في التقنيات الفنية، تناولتها من زوايا أخرى وكانت منها بالطبع الصورة الشعرية.

لقد تحولت الصورة من نتاج المخيلة التي كان يملكها الشاعر الملهم، «النبي»، إلى المشهدية التي هي نتاج الشاعر الرائي وحدسه الحسي، الذي يتأسس على الانطباع المباشر تجاه الأشياء، ولذا تراجعت الصور الجزئية وسادت الصورة الكلية، وساد السرد الذي تمثله اللغة التداولية بديلاً عن اللغة المتعالية.

والمشهدية هنا تعتمد خلق مشهد شعري يتسم بالاضطراد والاكتمال، وهذا الاكتمال لا يتحقق إلا عند الوصول إلى الكلمة الأخيرة من المقطع، أو القصيدة، وهي عادة تعبر عن مفارقة ساخرة، والعلاقات الفنية تنزع إلى الصدام والاختلاف، بين التفكير الحسي والرؤية البصرية للعلاقات بين الأشياء.

علاقات الإدراك الحسي تتأسس على نظرة واقعية مادية تعبر عن الوجود المادي لصور المحسوسات في الواقع وارتساماتها في المخيلة، والأخرى ذهنية عقلية، تعبر عن المعاني المتصورة لحدود العلاقة بين المحسوسات(14).

المجاز البصري يؤكد كثيراً على النظرة الأولى التي تصبح أساساً لقصيدة النثر فيما بعد الحداثية، وإن ظلت العلاقات الذهنية العقلية تلوح ما بين الحين والآخر في ثنايا القصيدة، ولغة المشهدية لغة تقريرية توحي باكتشاف عوالم شعرية غنية في لغة الحواس، لغة الواقع اليومي.

يمتلك المبدع تجاه بناء الصور المشهدية خيارات متعددة عن طريق تناول المحسَّات السمعية والبصرية والتذوقية واللمسية وغيرها، ويعتمد المبدع في ذلك الوصف المباشر، أو طرق التشبيه على طريق تبادل المدركات، أو إعطاء صفات الماديات للمعنويات، أو صفات المعنويات للماديات، بالتجسيد أو التجريد.

أبطال الصورة البصرية الكلية في قصيدة النثر فيما بعد الحداثية، هم:

1 – الأشياء، السلع، الصور.

2 – المشاهد، وما تحويه من مفردات تكوِّن هذه اللقطات أو اللفتات.

3 – الأشخاص المهمشون في الحياة والعاديون.

4 – اللغة التداولية واليومية واللغة التقريرية الحيادية.

5 – المفارقات التي يضج بها هذا العالم الذي لم تعد تحكمه سوى مقدرات القوة؛ اقتصادية وعسكرية وثقافية.

6 – السخرية التي قد تصل إلى حد العنف المترسب في كيان المبدعين.

7 – السرد وما يحويه من تفاصيل وحكي وبوْح واستطرادات.

8 – التقاط ما خلف الأشياء، والتي هي بالضرورة تحتمل تعدد الكنايات والقراءات والتأويل.

9 – أفكار كبرى قُوضت، لا شيء يحتمل اليقين، تخبط في المعايير، اختلاف وتعدد لانهائي في المذاهب الفنية أو الفكرية.

كل هذه الأشياء مجتمعة حين تتلاقى في قصيدة شعرية في هذا العالم الذي تحكمه الكيانات الكبرى، والتي لا تأبه إلا لمصالحها السياسية والاقتصادية، في عالم يفتقر إلى العدل، ويعاني سوء توزيع الثروات، يفتقر إلى الحرية والعقل وما يفرضه من منطق، في عالم مادي لغته القوة.

ترى ما نوع الجماليات التي على نحوها تنتظم ما بعد الحداثة؟ أستطيع أن أزعم أنها جماليات تعبر عن هذا الشتات؛ عن هذا التهميش، عن هذه المفارقات التي قد تصل إلى حد السخرية والألم، إنها جماليات مجرد الجوار، ضرورة التناقض، حتمية الفوضى، لكن ما يجب أن أشير إليه أنها جماليات تعبر عن واقع راهن، عن رؤية واقعية لهذا العالم، عن فلسفة ترى العالم على هذا النحو، ترى العالم بالرغم من هذه المتجاورات والتناقضات والفوضى، يعبر هكذا عن اتساق كوني، الاتساق هنا في الاختلاف مع التجاور، في التناقض،

في الفوضى، فأنا لا أتصور أن القصيدة فيما بعد الحداثة لا تحمل رسالة، لكنني أرى أنها تعني أن تصور هذا الشتات والتشظي، لذا فهي فنياً تأتي على النهج الفكري الذي تعبر عنه، وهذا يعد رصداً نقدياً للعديد من الدواوين المعاصرة، وشاهدي على ذلك تلك الدواوين المعاصرة التي رُحْت أسألها اليقين.

التناقض «وحدة التناقض»:

يموج في المشهد الثقافي العالمي مع ظهور تيار الحداثة العديد من الأيديولوجيات، وتتفرع المذاهب النقدية والأدبية، ويظهر العديد من الاتجاهات الفنية، التي تتأسس كل منها على مذاهب فلسفية مختلفة، وتتعدد النظريات العلمية، ونظريات علم النفس، وتتعدد الأساطير بتفسيراتها، وتبدو المتناقضات واضحة، ولنا أن نفسر ذلك بقول «هيجل»: «إن الحقيقة في الكل، وصفة الكل لا توجد إلا في العقل، إذ إننا في ميدان الوحدة إلا إذا تناولنا الحياة على أسس روحية، أي نقلناها إلى مدار العقل»(15).

إن فكرة الكثير في الواحد، ووحدة التناقض فلسفة تعبر عنها مشاهد القصيدة الحداثية وما بعد الحداثية، فالمشهد أو المشاهد التي تحويها القصيدة وما تحمله من أفكار مستشفة تحتمل دائماً المتناقضات التي بات المبدع ما بعد الحداثي يؤمن بأن العالم مفطور على هذا النحو، ولا تعني المعقولية الاستناد إلى المنطق أو الإهابة بالوضوح، بل تشير إلى قابلية الأمور لجمعها، وربطها معاً بوثاق واحد.

ونحن إذا افترضنا قطبين مثل الخير والشر، هل نستطيع أن نزعم أن بينهما فراغاً دائماً مليئاً بحركة التضاد والتنافر؟

تجيب الفلسفة حينئذ بأننا وقتها نكون واهمين، إن الطاقة أو الطاقات فيما بين أي قطبين لم تكن قط فراغاً أو طاقة تنافر محض، بل إننا في بعض الأحيان نقف حائرين لنميز القيمة وأبعادها، وأيها كان سلباً وأيها كان إيجاباً؟

ولأي الأطراف تنتمي؟ وفي أي مكان وزمان؟ ووسيلتنا في ذلك العقل والحواس.

كلنا بات يعرف أن أعظم اللحظات في التاريخ الفكري لأي إنسان حينما يكتشف خداع حواسه. بل أكثر من هذا حينما يكتشف خداع الأفكار وتناقضها(16).

ولقد بحثت المادية الجدلية عن الفن في الواقع وليس عن الواقع في الفن، وراوحت بين الفردية والجماعية في عملية الإدراك، وبين الإدراك القائم على الحواس المتلقية والقوى المدركة المستدعية، بين ما هو روحاني وما هو عقلاني، ما هو عفوي وما هو قصدي، ما هو ماثل من الخبرة وما هو سابق لها، وبذلك قد أوسعت المجال لجماليات جديدة قوامها التناقض(17).

ويقول «فورد» الذي يدعو إلى جماليات التشتت: إن على «الفن أن يتواءم مع التنافر وذبذبة الحياة الغامضة».

لقد اتسع العالم بكل مناحيه مع ظهور الحداثة، وتميزت الحداثة بأنها، وإن خرجت عن الموروثات، كانت لها مرجعية أو أصل تعود إليه، ومنذ اتسع العالم، وانفلت عنان الأشياء فلا سبيل للوحدة، وبخاصة مع ظهور ما بعد الحداثة، ولا مرجعية فيها أو أصل لأي شيء. الصورة الكلية للمشهد في القصيدة ما بعد الحداثية تحكمها علاقات لغوية تعبر عن فلسفة القصيدة التي تعبر عن التناقضات التي تضج بها الحياة، وهي لغة شبه تقريرية، جمل تامة تواجه نقائضها في نفس المشهد، أساليب استفهام تعبر عن افتقار اليقين والحقائق، التساؤل المستمر داخل المبدع، أماكن وأزمنة متنوعة ومتداخلة، الأسلوب الحركي السينمائي الذي يسمح بالحركة في اتجاهات متعددة، أسلوب التهكم والتعجب والسخرية المريرة، المفارقات المستمرة، أساليب الشرط المنفية والعبثية في بعض الأوقات، فجواب الشرط غالباً لا يتناسب منطقياً مع فعل الشرط، الأساليب الوصفية، المضاف والمضاف إليه، تنوع

الضمائر المفاجئ، المعبر عن انتقالات مستمرة عبر المشاهد المختلفة، المعبر أيضاً عن تعدد الأصوات في القصيدة الواحدة، هي أصوات لا تتلاقى، تتداخل في المشهد الواحد لتعبر عن تناقضات أو فوضى الحياة.

يقول عاطف عبدالعزيز في قصيدته «سريرة لاثنين»(18):

«.. فمن غيرك الآن يقدر على فض اشتباك المسارات في ذهني، ذهني الذي أنهكته السنة الأخيرة، مَنْ غيرك يمكنه إقامة العلاقة في ذاكرتي، بين الهوس الجنسي عن الإناث – حين يبلغن الثامنة والثلاثين – وبين طرائق تلقين الرياضة في مدارس الراهبات، بين تدني أحاسيس الأمومة، وبين شوارع العباسية في الخمس الأخير من القرن، بين الذُهان، وبين مواليد برج العذراء، مَنْ غيرك.. يمكنه التقاط السياق الذي يجمع البظراوات بالقصائد المكتوبة عن بغداد بعد انهيار الحزب. اسمع كلامي! خذ واحدة إلى مخدعك، وكُفَّ عن معاداة الغموض».

العلاقات التي يقدمها المبدع وتشكل جسد قصيدته علاقات فوضوية، لا تحتمل وصفاً سوى المراوغة والتحايل، وهي بالرغم من ذلك قائمة، لأنها قائمة في هذا العالم الذي نحياه، وتنداح منه الأشياء في مزيج غير عقلاني، لقد أصبحنا لا نعدم أن نجد مبررات حين نريد لأبعد المتنافرات والعلاقة متاحة في ساحة العرض الفلسفية والفكرية، السرد قائم في هذا المقطع من القصيدة من خلال جمل تقريرية لا مسحة للخيال المجازي بها، ونلمس الحياد الذي يعبر عن العبثية، نلاحظ أيضاً التكرار لصيغة "مَنْ غيرك" وهي طريقة من طرق التأكيد الساخر في القصيدة، والسرد يعتمد السؤال الدائم، السؤال الذي لا ينتظر إجابة، والذي لا يملك سوى القدرة على صياغة السؤال بطريقة غير مألوفة.

أيضاً قفل القصيدة هو مفارقة واضحة بين ما تقدم من عرض لعلاقات غير منطقية بين أطراف متنافرة وبين تلك النهاية النكوصية: القصيدة كاملة(19)

تعتمد على الأسلوب الحركي السينمائي، وهي تبدأ بمشهد يتميز بالإثارة ويدعو للتعجب، وتصوير يعتمد على الحواس، ومقطع تالٍ للقطات مألوف أن تحدث في هذا الظرف، ثم ينتقل إلى محاولة إيجاد مبررات خيانة صديقة له، وفي مشهد فلسفي تالٍ يتحدث عن مسافة ما بين الصديقين، ووقع هذه المسافة في حياة الاثنين، وأنها أوسعت مكاناً للغربة والخيانة غير المتعمدة، وجعلت هذه العلاقة ملتبسة وغير واضحة في منطقة من المناطق الضبابية المحببة إلى فن ما بعد الحداثي، ثم ينعى المبدع الوضوح ويذكر أنه رآه في المقابر حين ودعوا صديقاً آخر لهم، ثم يتحدث عن أزمة منتصف العمر.. وهكذا تستمر القصيدة كأنها فيلم سينمائي تتحرك فيه المشاهد في اتجاهات متعددة ودائماً ما تحمل كنايات عميقة على ما آلت إليه العلاقات الإنسانية في هذا الزمان.

الملاحظ في هذه القصيدة أن المبدع وهو يكتبها يدرك أن يعيش صوراً، لقطات، إنه يفترض قصة ويصنع لها سيناريو ومشاهد ويدخل نفسه والشخصية الأخرى في صراعات مصنوعة، ويعرف ما المفترض أن تكون عليه أحاسيسه، عالم من الصور وشاشات العرض، طريقة السرد توحي بهذه التصورات «لك أن تستدرج واحدة من عشيقاتي»، وفيما أنت منهمك في.......... يمكنك مهما تفيّ»، كأنه يقص اللقطات لصديقه ليعيشاها معاً، «سأحزن، أعدك سوف أحزن، سوف أحزن دون أن أكرهك».

وهكذا يصنع مأساة ويحركها ليروي لنا لامبالاته وحياده تجاه هذا العالم بأشخاصه وأحداثه.

جماليات التجاوز:

يظل الصدام قائماً بين الأوجه المختلفة للحقائق – هذا إن عدت حقائق – كما تتجاور الفلسفات المتعددة، ويختفي التطور ليبقى التغير فحسب، ويفتقد السرد الدرامي الذي يتنامى وتتلاقى فيه الخطوط المتصارعة، ليظل التجاور والتوازي قائمين من خلال الوصف الخارجي الحسي الذي

قد يولد الغموض، ذلك الناتج الطبيعي للتعدد والنسبية في ذلك المشهد الفني المعاصر.

صنع جماليات الجوار، تعدد الثقافات، والنظريات العلمية جعلت الفلسفات وتفرعاتها المتعددة، صنعتها رؤية خاصة للكون نتيجة هذه التعددية الثقافية تجعل الأشياء تتعايش، ولا تملك النوايا البشرية تجاهها إلا التسليم، خصوصا بعد انهيار القيم والأخلاق والنظريات التي طالما آمن بها الإنسان. صنعها يأس الذات المصرية المعاصرة من خوض الصراعات، لم تعد قادرة على حبك دراما مع الواقع، تعدد مشاهده فحسب.

والجوار بين هذا التباين استتبع التناقض، وهو تناقض حتمي، هذه المتنافرات المجتمعة خلقت ذوات حيادية مستسلمة مهمشة لم يعد يعنيها الرؤى المكتملة وتفسير العالم، أو القدرة على السيطرة عليه. ويصف د. كمال أبو ديب بكونه «وجهاً من وجوه سقوط الأيديولوجيا؛ لأن كل تفسير في النهاية تعبير عن تملك أيديولوجي للمفسر، الكناية الآن تنأى عن التفسيري؛ لأنها تشعر أنها لا تملك العالم إيديولوجياً، وترى العالم مغلقاً غير قابل للإدراك»[20]. ولذا يقتنص المبدع اللقطات الشعرية المهمشة، ويتعمد أن يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة، والتي عبر تغييرها مجازياً تنشأ صور وطاقات لتغير العالم مادياً، حلم، مازال المبدع حالماً وإن كان ما بعد حداثياً، فالإنسان يبغي هدفاً وإن أنكره.

إن هذه اللقطات المختلفة تتجمع في نمط من التناول الشعري، تتضخم فيه العين وتحل محل ذات الشاعر، وتعد اللقطة البصرية هي بؤرة الشعرية، وهي التكوين الجمالي الذي يتجاور مع آخر وآخر مكتفين بالتجاور وفي غنى عن إدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفعلة، إلا في لمحات كنائية مركزة ودالة – ذات الفنان أغنى – المبدع ينقل ما يراه، لكنه لا ينقل ما يفكر أو يعتقد فيه، لأن الأفكار خديعة، وهو لا يمارس مع العالم هذه اللعبة الحقيرة.

ويبقى النص في حاجة لإدخال ذات القارئ، ليضع هو علاقات ما بين هذه المتجاورات، ويسد فجوات تترك له عمداً، ليكمل المتلقي الانطباع كما يحلو له، أو يتركه لحياده كما وجده، فتبقى النفس قلقة موزعة غير مكتملة كحال المبدع وحال العالم من حوله.

لماذا تكتمل؟ وكل شيء مصيره الضياع، فبعد أن نسف "نيتشه" جميع أسس ميتافيزيقا الحضور، لم يعد هناك أولية لسبب، ثم نتيجة، بل أصبحت هناك نتائج، ثم يقوم العقل بعدها بتأويل واقتراح أسبابها، وبعد أن قال النقاد: «إن كل تفكيرنا ليس أكثر من صناعة أكاذيب، حيث نقوم بحبك مجازات تحل محل أي معنى روحي، عالم يقاوم في نهاية الأمر أن يترجم إلى أفكار أو مثل عليا، كالعدل أو الحقيقة أو الخطيئة أو الخلاص، إن فيلسوف، فنان "نيتشه" النموذجي يتعلم تقبل الأمور على علاتها، ويرفض تحديد معنى للأشياء، ويتحاشى التقسيمات ويتقبل افتقار طرائقنا في التفسير إلى أسس تقوم عليها، ويفضل أن يلقي بنفسه في لعب العالم، يرقص معه»[21].

ولذا نلاحظ أن هناك تركيبات نصية منفصلة لا رابط بينها، فهي تخلو من أساليب الشرط المنطقية، أو المقدمة، ثم النتيجة، أو أية أنواع من العلاقات، سوى أدوات العطف. اللغة هنا مجال تجريبي تتوالد فيه عوالم ترسمها مجاورات الأحداث والكلمات المدهشة لا الجمل المترابطة.

يقول عاطف عبدالعزيز في قصيدته «المقهى»[22]:

« لم يكن لدى الشيخ وقت يوازن بين كَفَلِ الراقصة وعقود العمل التي ينتظرها الأصدقاء. ولأن الخيال أبرز أمراض المهنة، لم يهتم أحد منهم بالحفاظ على شعرة معاوية بينه وبين ربة البيت، عسى أن تتسع السكة لأيام العزوبية المرتقبة، في بلاد يعرق فيها البلح.

راح الفتيان يجهزون الحقائب بالتفاصيل التي لا يدرك خطورتها

سوى أمثالهم المبدعين الأقحاح، لكن ما حدث بعد ذلك لم يشذ عما يحدث عادة في مثل هذه الأحوال، إذ تضخم كَفَلُ المرأة في الفندق، حتى أن النزلاء المجاورين كانوا يلاقون صعوبة في اجتياز الردهة الفاصلة، بينما صارت رقعة الشطرنج في المقهى مسرحاً لصراع ما تبقى من إرادات، المقهى الذي لا يرى صاحبه نفعاً للمبسم البلاستيكي باعتباره عازلاً طبياً يعطل الشهوة».

على افتراض أن هذا النص قصيدة نثر، وأنه يخضع لأي مفهوم من مفاهيم الشعرية المتعددة، أرى أنه لا توجد في هذا النص سوى علاقات تجاورية، وقد يفرض عنوان النص «المقهى» هذا البناء التجاوري دون تفاعل حقيقي بين شخوص النص المختلفة أو أحداثه، فحين تحل العين محل الأنا، تمثل انعداماً لامتلاك العالم، وفقداناً للرغبة بالتفسير أو القدرة عليه، وإذا وجدت تفسيرات في هذا النص لأي شيء، فهي تفسيرات أو نتائج لا تمت إلى المقدمات السابقة.

يستخدم المبدع أسلوب الشرط «ولأن الخيال..» بطريقة عبثية، فجواب الشرط « لم يهتم أحد....» لا علاقة له بفعل الشرط ولا أسلوب الرجاء التالي له «عسى أن تتسع..»، إنها قطيعة واعية مع كل العلاقات العقلية الواضحة.

مبدع فيما بعد الحداثي لم يقع في فخ الاستلاب، وقاطع كل الموروثات الفنية والثقافية التي فقدت نكهتها مع الزمن، لكن هل أوجد البديل لأبنية جمالية لها القدرة على استيعاب أشواق الإنسان؟ هل استطاع أن يفتح سماوات الحرية لمعانٍ أو أحاسيس مبدعة مع نص كهذا؟ أم هي دوائر متداخلة تسلم بعضها إلى بعضٍ في تيه كبير.

جماليات الفوضى:

الحرب العالمية الثانية، لحظة تاريخية متفردة، يتعذر إدراجها في نسق، أو جعلها حادثاً مطرداً في مسار تاريخي معلوم. لا سبيل أمام الإنسان تجاهها

إلا إعادة النظر في كل المسلمات، وليس إلى الاختيار من بينها، فالكل سواء في الإخفاق. ولقد تركت الحرب ردة فعل فنية قوية تمثلت في «الدادية» في سويسرا، وكانت الوصفة العشوائية لصنع قصيدة غير منطقية، طابعها الأساسي الفوضوية، وانتهاكها للنظام، وهدفها تحرير الشعر من رقابة الحس السليم، والتحرر من كل رقابة على الذات، وتحكيم وسائل الاتصال، وتفريغ اللغة من المعنى باستخدامها في أجزاء غير محبوكة ولا مترابطة[23].

ومثلها كانت السريالية، ويعرفها «برتيون» بأنها «آلية نفسانية صافية بواسطتها يقترح التعبير إما شفهياً، أو كتابياً، أو بأية وسيلة أخرى، بعيداً عن عمل الذهني، إملاء الذهن بغياب أية مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي»[24].

لم يجد المبدعون سوى هذا النهج الفني الفوضوي ليعبروا من خلاله عن عالم أكثر فوضى، فجاءت البنى الأفقية للفنون ما بعد الحداثية متشظية مشتتة، خليط من كل الاتجاهات والأشكال المتباينة، وكان هذا تعبيراً عن الرفض والحياد تجاه هذا العالم، لكن هذا الاختيار الفني يحمل على المستوى العميق طبيعة دلالية فلسفية، تتمثل في عدم الثقة في أية حقيقة، وعدَّ هذه الحياة زيفاً وخداعاً، عالم من المشاهد نحياه ونعيش به فوق كراسي عرض متحركة، ذوات منفصلة عن نفسها وعالمها.

«ويُسقط الأدب ما بعد الحداثي كل الأطر المرجعية التي توحد المنظور، أو المرصد، ويبدأ من نقطة الصفر المعرفية كتجريب مستمر مقياسه وأدواته الحواس، وموضوعه: الظاهر الخارجي المتعدد، والنسبي، وغير المنطقي أو الحتمي، فليس ثمة يقين أو إجابات مسبقة، بل تخبط واكتشاف، وإثارة للدهشة»[25].

ما الطبيعة الجمالية التي يستطيع الناقد أن يرصدها لهذه الأعمال؟، وما الكيفية التي توصف بها؟، أهي جماليات الوحدة والتناغم والتناسق والائتلاف

وما عداها من ألفاظ سهلة ومرنة ومريحة للعقل؟، أراه سؤالاً يفرض المنطق النقدي المعاصر.

أتصور أنها نكهة مختلفة، ولكنها تحوي جمالاً لمن يفهم دواعي وجودها على السطح الإبداعي، إنها جماليات الفوضى الإنسانية إزاء تقبل إدراك هذا العالم.

إن النص فيما بعد الحداثي عمل جمالي، وهو أيضاً عمل معرفي، كيف كان ذلك؟ هي ليست المعرفة اليقينية، بل هي معرفة الذي لا يملك سوى قدرته على صياغة السؤال بطريقة صحيحة وحسية تنتمي إلى واقعه ويحمل معه الدهشة.

المعرفة هنا معرفة من يثير التساؤل؟ من يرصد المواجهات بين أشياء وأفكار العالم، من يرى كل شيء حوله يتجاور، ربما دون داعٍ أو هناك داع عميق، هو لا يدرك مغزاه.

لذا فالجمالية هنا تعبر عن نوعية المعرفة، معرفة الرصد واللايقين.

يقول عاطف عبدالعزيز في قصيدته «باتجاه مرثية جديدة»(26):

هذه المرة،
سأُبقي الميدان هناك،
في مكانه الأصليّ،
لكن الحديقة أدفعها إلى اليمين،
بعض الشيء،
لتصير في عمق المشهد على نحو معقول.
سيليق،
أن أوسِّع النهر بضعة أمتار،

إضافية،
وأدَعَ المصابيح على كوبري الجامعة،
تخبو قليلاً، فقط.. لتخبو قليلاً،
واليوم،
سأجعله مساءً متصلاً،
ومضبوطاً على الثامنة،
أما أصدقائي،
فسوف أغدر بهم واحداً فآخر،
كي....
لا يخونوني.

ليس لنا أن نتساءل ما العلاقة بين عنوان هذا النص «باتجاه مرثية جديدة» وهذا المشهد الذي يتخيل فيه الشاعر قدرته على تغيير الأماكن: «لكن الحديقة أدفعها، إلى اليمين بعض الشيء» أو «سيليق أن أوسِّع النهر بضعة أمتار إضافية»، أو قدرته على اللعب بالأزمنة والتحكم بها حين يقول: «واليوم سأجعله مساءً متصلاً، ومضبوطاً على الثامنة».

وما علاقة هذا التشكيل المشهدي بأصدقائه الذين سوف يغدر بهم واحداً فآخر كي لا يخونوه.

على المستوى الأفقي النص يوحي بالفوضى، فوضى إحساسه بالقدرة على التحكم بالأماكن والأزمنة، فوضى العلاقة بين أصدقائه وتشكيل هذا المشهد المكاني الزماني، فوضى علاقة النص بالعنوان. يدرك الشاعر هنا أنه يصنع مشهداً، وأن قدرته على التغيير تقتصر على تشكيل المشاهد فحسب، القدرة على الفعل والتغيير في الحياة حلم الإنسان، لكن الإنسان المعاصر تقتصر أحلامه على التغيير في عالم مصنوع من المشاهد، وليس العالم الواقعي.

الجميل عند المبدع أنه في صياغة لكيفية صناعة هذا المشهد يُشعر المتلقى أن تكوين هذا المشهد يتم في لحظة الإبداع ذاتها، ولهذا يشعر المتلقي كأنه يشارك في صناعة هذا النموذج «الماكيت» الذي يحيا بداخله ويتجاور مع أشيائه، ويتم له ذلك بصياغة لغوية تقريرية، لكنها موحية بذلك، حين يقول: «وأدَع المصابيح على كوبري الجامعة، تخبو قليلاً، فقط.. لتخبو قليلاً».

فقط لتخبو قليلاً، وكأنه نوع من التفكير المعاصر الذي يتكون في لحظة الإبداع ذاتها بما يشوبها من تردد وتفكير متجدد، أو قوله عند حديثه عن دفعه للحديقة: «لتصير في عمق المشهد على نحو معقول»، على نحو معقول هذه توحي بحواره مع نفسه في حالة تخليقه للمشهد، وحواره مع الأشياء بداخل المشهد ذاته.

ومحاولته المستترة من خلال هذا الأسلوب الأدائي ليدفع بالقارئ إلى التشكيل ليشاركه من خلال حكيه هذا لعملية الوصف التلقائي الذي يصرح به عند صناعته لمشهده.

نعود لمحاولة إدراك العلاقات في النص وتفسير هذه الفوضى، ولماذا اختارها المبدع؟.

يرثي المبدع في نصه قدرته على الفعل الواقعي الحقيقي، واقتصار بطولاته على صناعة المشاهد فقط «الماكيتات»، ويبدو أنه معتاد على هذا الإخفاق حين يقول: «هذه المرة» يوحي هذا بتعدد المرات التي يصنع بها المشاهد، كأنه يرثي أيضاً حتمية غدره بأصدقائه، لأنه يعلم أنه في هذا العالم الذي لا تسوده قيم أخلاقية، سيخونونه، لذا فليكن له شرف السبق، وليكن هذا البادئ، هذا السلوك تعبير عن سلوك مجتمع يسوده سياسة الخطف حتى وإن يكن لقيمة سلبية.

هذا العجز عن الفعل، هذا الانحدار أو الاضطراب الأخلاقي، ألا يدعو

للرثاء، جماليات تشكيل هذا النص تبدو فوضوية العلاقات، لكنها تعبير عن فوضى العالم ولا منطقيته، ولذا فالشكل الجمالي يتلبس المحتوى الفكري.

ويجب أن أشير إلى أن جماليات التناقض والجوار والفوضى كلٌّ لا يتجزأ، لقد اخترت هذا التقسيم لتوضيح تداخلات فنية وفكرية متعددة، وهو تقسيم ضروري لتوضيح الدراسة، لكنها جماليات متداخلة، ويؤدي بعضها إلى بعضها الآخر.

سمات الصورة الشعرية لقصيدة ما بعد الحداثة:

قصيدة ما بعد الحداثة ليست دعوة إلى شيء، أو تمرداً على شيء، أو هي موقف محدد إزاء شيء، هي حالة من السيولة والتضارب والفوضى؛ لأنها رفضت العيش في أوهام أن هناك عالماً موحداً متسقاً منسجماً، لأنه لا معايير، لا يقين، لا أسس.

يقول محمود قرني في قصيدته إبراهيم الصحارى:

خلف إبراهيم
يجلس الموت
وسوف أكتب قصيدة جديدة
عن صراعهما غير المتكافئ
يالهول ما أفعل
هو هناك لا يخاف يد الله
وأنا هنا أغني لأرانبي
أغنية النوم
أنا رجل طيب
إلى حد بعيد

لذلك لست في حاجة
لظهر إبراهيم ولا حتى تروتسكي
عليّ أن أظل مستمسكاً بجهلي
وإذا سألني المحقق
عن أي شيء من هذا القبيل
فسوف أذكّره
بأن الشيطان يكمن في التفاصيل(27)

كيف يصنع المبدع مشهده البصري الذي هو بديل عن التصوير المجازي، المبدع يعبد طريقاً مباشراً، ومن خلاله ينسج شعرية نص ما بعد الحداثي، يحاول تشخيص المجردات والحقائق «يجلس الموت»، وهو لا يتعمد تعميق هذه الفكرة، بل يتحدث عن صراع غير متكافئ بين إبراهيم والموت ثم يتبعه مباشرة بالشك في الحقائق الأبدية، والتي منها أننا نخاف لحظة المواجهة مع الله، ثم يضع المتناقضات أمام المتلقي في مواجهة حادة حين يذكر أنه جالس يغني لأرنبه وإبراهيم لا يخاف يد الله، فهي حالات إنسانية منفصلة ظاهرياً ومعبرة عن فلسفة التناقض والفوضى في هذا العالم، عن فلسفة تعايش المتجاورات المتصادمة. ثم يعود ليوالي تكديس التفاصيل، فثمة تعتيم دون إحاطة بأي سر، يسجل ما أمكنه من استخلاص نتائج خاصة به مما تمكن من رؤيته والتقاط ما به من روح ساخرة ورافضة. ما العلاقة بين ظهر إبراهيم أو تروتسكي وتمسكه بجهله، وما الدواعي التي من أجلها يظهر المحقق وما علاقته بالشيطان الذي يكمن في التفاصيل.

يرى بعض نقاد نص ما بعد الحداثي أنه لا عمق، وليس هناك شيء خلف هذه الأسطح الباردة في قصيدة ما بعد الحداثة، وهذا ما أرفضه شخصياً في القصيدة الحقيقية، أتصور أن هذه الأسطح على برودتها تحمل أسفل منها

مباشرة فلسفة أقصى على مبدعيها، إنها فلسفة عدم الجدوى واللامبالاة، بل السخرية المرة من هذه الحياة، ولذا فهي تشكيل متعمد على هذا النحو، كما أنها تعبير جمالي مقصور ليحمل فلسفته.

فن ما بعد الحداثة لا يستهدف الخوف، لذا فالقصيدة تخلو من الموسيقى التقليدية، وإن كانت لها موسيقاها الخاصة، لكنها لا يمكن أن تظل عالقة بالذاكرة، كما أنها لا تحتوي صورة خيالية مبدعة اتسقت فيها الأشتات في مبنى مبدع غريب، كما أنها لا تحمل أفكاراً بقدر ما هي شك ونقض لكل الأفكار، والقصيدة تعتمد انطباعات عامة، مجرد ممارسات مؤقتة، فهناك من النقاد من يسمونها «الفن الفقير» أو «فن الحد الأدنى» ذلك حين يتم قياسها على الفن السابق عليها «الحداثة»، على أساس أنها كانت ترفض المتعارف عليه، والذي استقر؛ لأنها تستعيد أصلاً، ورؤى خاصة تصلح للبناء عليها. لكنني أرى أنه – استناداً على فلسفة ما بعد الحداثة – يجب عدم قياسها على غيرها، وطبقاً لمفهوم شعريتها فهي ما يلتقط من الحواس، من حضور العالم بأشيائه داخل النص، من مواجهة عالم الأشياء بأنسنتها بالاحتفاء بالإنسان العادي الذي لا تستعبده أوهام، أو معايير، سقطت مع المحكات التاريخية، تحتفي بأشيائه الصغيرة التي هي بواباته إلى التفكير في الكون وأسئلته الكبرى، الشعرية التي تعد مصالحة جديدة للشعر مع الإنسان العادي.

يقول إبراهيم داود في قصيدته «يحدث كثيراً»:

يحدث كثيراً
أن تجد نفسك خائفاً من الاقتراب منه
الشباك الذي ينبغي أن يغلق..
فتزحف على الأرض خمسة أمتار
متذكراً طوال الرحلة مقولة أمك:

«رأسك أثقل من جسدك»

فتحبو في المتر الأخير

شابكاً رجليك بشيء ثقيل

في أي طابق كنت؟

في أي شارع؟

فقط كانت الإضاءة خانقة

وموتك أكيد إذا اقتربت واقفاً(28)

هل الشباك هنا هو هذا الجماد الذي نعرفه، أو الجماد الذي هو بوابة نحو العالم المفتوح من أفكار وصراعات وملذات ومحرمات وغيرها، هل الرأس هنا هي هذا الجزء الأعلى من الجسد، أو هو العقل الدافع للمغامرة والباحث عن المجهول، والذي قد تكون قدراته وآماله أكبر من طاقة الجسد على تحملها.

هل الحبو حين يشبك الإنسان رجليه بشيء ثقيل هو هذا الحدث، أو هو المعبِّر عن القيود والتراخي، بل النكوص الذي يحمله الإنسان دوماً عند إقدامه على شيء ما يمثل المجهول له.

هذا ما أعنيه عندما أتصور أن وراء الأشياء العادية والسطحية في هذا النص الجيد، عمق يعبر عن كون هذه الأشياء معبراً إلى أشياء أعمق في فهم هذا العالم على واقعيته وفلسفته التي لها نكهتها الخاصة، الأسطح الباردة والتي تبدو عادية ومباشرة تحمل عمقاً في بعض الأحيان، وقد توجد خلف المباشرة والتقريرية رؤية وفلسفة تجاه الأحداث العابرة في حياة الإنسان.

افتقاد الحقائق لا يطال الحاضر فقط، بل يطال التاريخ ذاته بأبطاله وأشخاصه الذين صنعوه، ترنو ما بعد الحداثة إلى إعادة قراءة حقائق التاريخ من خلال معاييرها الخاصة. يقول عاطف عبدالعزيز في قصيدته «على سفحٍ مشمس»:

«ليكن مجدك خلف هذا الماء»

أربع عشرة مرة تتكرر هذه العبارة في أوراق شاعر الحملة، الذي سأسميه فرناندو، أربع عشرة مرة رغم خدمته العسكرية القصيرة.

كراهيته لقائده ليست الآن محل شك، إذ أمكننا – بعد فوات الأوان – قراءة الأحداث على ضوء الأحداث، ورأينا كيف ساعد الشعراء الرب في أوقات كثيرة على التخلص من منافسيه. جوزفين نفسها لم تكن سوى شذرة من خيال فرناندو، وهذا اصطنعها كي يتستر على خيبة سيده: مد لها فراشاً واسعاً يشبه ميدان الحرب، مفروشاً بعلم الجمهورية. دبر لها غنجاً لم تعرفه شراميط الأزبكية، حين كن يتسللن إلى مسكنه لقاء قالب من جبن، ثم في النهاية دوّن بالنيابة عنها مذكرات غرامية من لحم ودم، كادت أن تنطلي على الكسالى[29].

القصيدة إلى نهايتها شك في مفهوم البطولات الزائفة، وفي شخصيات التاريخ التي عدَّت قادة غيَّروا مسار الأحداث، وصنعوا مجداً لا يضاهيه مجد، كيف أن هذه الشخصيات يتحكم في مسارها مجد زائف كاذب يصنعه ما حولها من مثقفين وفنانين لهم تصورات خاصة ومغايرة، وكيف أن هؤلاء الأشخاص الذين وضعوا في هالات من العظمة لهم نقاط ضعف بشري وأطماع لم يلتفت لها المؤرخون، قد أثرت في صياغة هذا التاريخ، وكيف أننا أسيرو وهْم وكذب وبطولات صنعها المروجون – الشاعر المختلق فرناندو – للمفوضين عن الرب «الحكام الذين يتوالون على البشر».

جماليات الفوضى هي المؤهلة للتعبير عن هذا الشك واللايقين، تتمثل في البداية بهذا الدعاء، ثم ثبْت إحصائي «أربع عشرة مرة» بتكرار الدعاء، ثم تصريح المبدع بتوهمه أو خلقه لهذا الشاعر فرناندو، ثم توالي الجمل التقريرية من خلال السرد شبه الخالي من المجاز، ومن خلال لغة جافة يتخللها حسية عارمة يتخللها بعض الألفاظ التداولية الصادقة.

الدوال في هذا النص مباشرة ولا تحتمل التأويل، فالمبدع يستحث المتلقي لإنتاج المدلول الذي يتطابق مع الدال لتكتمل العلاقة في العمل الفني. القصيدة هنا لا تتعالى على الجمهور ولا غموض فيها، هي مواجهة مع زيف التاريخ وفوضاه وتشتيه، كما أنها مواجهة مع الواقع لإبراز فوضاه وتشتيه. هي حرية المبدع في أن يستخلص ما يشاء، في أن يخلق ما يشاء ليستنتج ما يشاء، وليسقط ما يشاء، فيتحرر هنا الدال وتدمر سلطة للمدلول كما يقول «فايارانبت»:

أحياناً يتعمد مبدع ما بعد الحداثي استخدام دوال سوقية ومبتذلة «شراميط»، تحمل في طياتها مخزونا حسيا شعبيا متداولا، اعتماداً على أنها – دون غيرها – هي ما يحمل المعنى الذي يريد أن ينقله الشاعر، سواء صدمت هذه الألفاظ الذوق الشعري أم لم تصدمه، فالمبدع لا يعترف بهذا، فليست هناك ألفاظ شعرية أو غير شعرية، بل هو في بعض الأحيان يتعمد هذه الصدمة التي تصنعها دواله.

كيف لمبدعي قصيدة نثر ما بعد الحداثة القدرة على تجسيد الأفكار التي تشكل الحياة والعالم من حولنا إلى وقائع ومشاهد، ذلك من خلال أداة مجردة «اللغة» ودفق الدماء فيها، الصوت واللمس، التذوق والحس، حتى تصبح امتداداً لحواسنا.

إن ما يفجر شعرية الخطاب ليس الاعتماد على الخيال المجازي، لكنه الاستخدام المتوالي للجمل التقريرية التي تتشكل عبر علاقات نصية تهدف إلى التقاط الشعرية الكامنة في أشياء الوجود من حولنا وتعتمد شعرية الكل، وليس الأجزاء، فهو تناول بصري مشهدي لعالم القصيدة ويتكئ على تجسيد وتشخيص المجردات.

يقول عاطف عبدالعزيز في قصيدته «غيمة في هليوبوليس»(31):

العائش في تغيبته
سيفككك في الصباح غيماتٍ
لا لزوم لها
يترك المدنية الصغيرة
مستسلمة لفكرتها الخاطئة عن
تواتر الفصول
وممعنة في الشرود
كأنما
لا حسَّ لها.. لا خبر

أيمكن أن تفكك الغيمات، هل للمدنية الصغيرة فكر خاطئ، ألها أن تتشرد، إنها محاولة لبث روح الحياة في المشاهد أمام المبدع من خلال التجسيد، أو التشخيص أو التجسيم عوضاً عن الجفاف المجازي، لكنه الاختيار الذي يباعد بينهما وبين مفهوم الشعرية السابق عليهما، والذي لم يعد له مبرر في الوجود.

مبدع قصيدة نثر ما بعد الحداثة في تعامله مع المشهد أو الوقائع اليومية كأنه عين فحص نيابية، ومسرح الجريمة هو المشهد أو اللقطة أو اللفتة، وتتجلى براعة المبدع حين يستطيع أن يلتقط الشعرية في طوفان التشيؤ الذي يجتاح حياة الإنسان، وأن يجعل الأشياء في علاقاتها تعترف بشعريتها، البراعة حين يلتقط من المشهد شعريته التي لن يراها غيره. يحدث هذا ليس بالفرار إلى عالم المطلقات، لكن بالانغماس في الواقع وتتجلى براعة المبدع في التقاطه العلاقات الكونية والإنسانية والحياتية البسيطة، في الأشياء الصغيرة، وهذا الصنيع قد يؤدي إلى مصالحة الإنسان العادي مع الشعر وتقبله له، ذلك لأن المبدع حين يعلي من شأن الحواس يعترف بحضور العالم بداخل النص، حتى

وإن كان عالماً فوضوياً، والشعرية الحقة تفرض حميميتها، تفرض دفئها الذي يمتد بين المبدع ومشهده الذي نسج إبداعه فيه، وحين ينجح المشهد في أن يجعل المتلقي يرى الحياة على نحو مختلف، يلتقط بروق الأشياء العادية، وقتها تتحقق نجاح شعرية المشهد.

الشعرية الصادقة لا تبدو القصيدة فيها عالماً بارداً وأسطح مصقولة ملساء، لكنها للنظرة الفاحصة دائماً ما تحمل اتصالاً ما، لكنها لا تهب نفسها دفعة واحدة. يقول إبراهيم داود في ديوانه «يبدو أنني جئت متاخراً»(30):

والنساء الجميلات..

والنيل بين الأصابع...

والله....................

وأمي التي نسقت فرحتي ثم ماتت...

ورحمتها.............،

وأحلام.............

أكاد أمسك طرفها.............،

ورائحة الحوائط..............،

وسقف لا يصد الماء....

والذي بيننا من حدائق:

أحبك».

القسم بكل هذه الأشياء البكر التي ليس من المتعارف عليه ثقافياً أنها تستخدم في مقام تأكيد الحب يعد سعياً حثيثاً إلى التجديد.

المبدع لما بعد الحداثي لا يسعى إلى تدوير قمامات الآخرين، هو يسعى لابتكار معانٍ قلقة، معانٍ لا توحي بالتأكيد المطلق، فكل ما أقسم به يحتمل

المراوغة، يحتمل التلاشي والذوبان، يحتمل أنها أشياء لا يمكن القبض عليها «النساء الجميلات، النيل بين الأصابع، الأم التي ماتت، الأحلام التي يكاد الإنسان أن يمسك أطرافها، ثم رائحة الحوائط، وسقف لا يصد الماء، والذي بيننا من حدائق». كلها أشياء متغيرة في ذواتها أو متغيرة في تقبلنا نحن لها، الصياغة البلاغية ذاتها من خلال أسلوب إنشائي بسيط ومبدع وهو القسم باستخدام «الواو» تتوافق مع هذه المراوغة الفكرية والشعورية، هذه المنطقة المراوغة التي يلتقطها الشاعر حين يقسم بأنه يحب، أو حين يصف نوع حبه، هل تعبر عنها جمالية معهودة ومتداولة، هذه المراوغة تستدعي جمالية مراوغة، جمالية تحتمل أن ينضوي تحتها «ورائحة الحوائط وسقف لا يصد الماء، مع كل هذه المعاني الأخرى في المقطع، ولا نجد غضاضة في ذلك فهي مجرد جوار يحتمل التناقض المباشر أو غير المباشر، تظلها كلها فوضى الأشياء.

يقول عاطف عبدالعزيز في قصيدته «عطر امرأة»(31):

موت الرئيس نفسه
لم يلغ موعدنا
ظلَّت الساعة في سعيها البارد إلى
الثامنة والربع،
وظل الكورنيش في مكانه،
برج الكنيسة منوراً بلمبته الواحدة،
والمصنع المهجور ذو الأسوار الرمادية
بقيت مدخنته كما عرفناها
غير موجودة
ومن أوراق كراسة خطها رديء،
أكلنا البطاطا ساخنة،

فيما انصرف الحديث بنا إلى تقييم باتشينو،

مقارنة،

بأستاذية مارلون براندو

الأب الروحي

الأشياء، الأشياء، ما نراه، نلمسه، نتذوقه، نشمه، ما نسمعه، هي ما تشكل هذا المشهد، هذا الالتقاط لهذه الأشياء، وهذا التشكل المتعمد ليس سطحاً بارداً، وبخاصة لو أتممنا قراءة القصيدة كاملة، أتصور أنها تعبر عن انفصال تام بين بطل القصيدة، الشخص المهمش في بلد لا يعترف بحقه في المشاركة في سياسة بلده، لا يعنيه في هذه اللحظة الساخنة «موت الرئيس» سوى موعده الغرامي، الوقت البارد الذي يمر، تفاصيل مكان اللقاء، وكلها رمادية يائسة، الحد الأدنى من الحياة الذي يحياه في تعبيره «ومن أوراق كراسة خطها رديء، أكلنا البطاطا ساخنة»، والحديث القائم بين الحبيبين حوار منفصل عن الحياة التي يحياها، تغريب في بلده وقضاياه، وتفاصيل حياته، هي مجرد صور وشاشات، العالم كله نموذج مصنوع، يسوده اليأس والمفارقة والتناقض، هيمنة النسبي على الكلي، أي الشخص على الذات الجمعية.

الأشياء هنا تعد أبواباً منها ينفذ المبدع ليصور العالم المصنوع الذي نحياه والذي تضيع فيه، الذات تصبح هي الأخرى شيئاً مجرد شيء، تافه لا جذور له، لا هوية، لا مشاركة في صنع توجه أو اختيار مصير.

وجود الذات ينحصر في تردد الأنفاس، في أنها تمتلك عينين ترصد الأشياء حولها ليس في علاقتها، لكن في مجرد وجودها الذي تلتقطه الحواس، هل للذات هنا عقل ذو توجه أو رؤية شاملة للمجتمع، بالفعل هي لا تريد أن تملك هذا وإن ملكته، لأنه لا جدوى وهنا تبرز الفوضى والمرارة من هذه الحياة.

يقول محمود قرني في قصيدة الكلاب من ديوانه «الشيطان في حقل التوت»:

سأكون من الآن فصاعداً
ضدَّ نفسي
لن آكل خبز أمي
لن أتحدث في أشياء ملغزة
ولن أفكر مرة واحدة في العواء
ليس لأن المدينة التي أبكيها
تخلت عن قبحها
لكن لأنها باتت لا تعنيني
وسوف أستطيع تقديم مبررات مقبولة
لزوجتي وأولادي
وأصدقائي القليلين جداً
حول مغزى التغيير
الذي سيحدث في حياتي
وثمة احتمال وارد
ألا يسألوني أصلاً عن أي شيء
من هذا القبيل
لأنني أيضاً
قد لا أعنيهم»(32)

نلاحظ هنا اعتماد شعرية الخاطرة التي هي متأثرة بأسباب كبرى

همَّشت وضع الإنسان في هذا العالم، سلبية المبدع تجاه العالم والأشخاص والأشياء.

والقضايا من حوله بعد صراع غير ذي جدوى أدى إلى انسحاب تام من فاعليات الإنسان في الحياة، إحساس المبدع بتفاهة وجوده في الحياة، وعدم إحساس أحد به، بل إنه في بعض الأوقات قد تصل المرارة إلى العنف تجاه هذا العالم.

يقول إبراهيم داود في قصيدته «المرأة»:

قالت المرأة للرجل
كيف أعطيك هلالاً
فابتسم:
صاحت المرأة:
كيف أعطيك هلالاً، يا رجل
فمضى
عاشت المرأة
ترعى وحشة
وتشذب الكون وتبكي!!»(33)

إن كانت المرأة أو الحياة تريد أن تعطي هلالاً قد يكون نوراً، حياة، امتداداً، دفئاً، أملاً، خيراً، فهي لا تجد من الذات المعاصرة سوى المضي، الانسحاب، الانكفاء على الذات الفرد، عيش اللحظة فقط.

كيف لهذه المرأة أن تعيش دون آخر؟ لها أن ترعى الوحشة وتبكي، إنها المرارة التي تعبر عن العدم.

يقول عاطف عبدالعزيز في قصيدته «الغروب في إشبيلية»(35):

صديقته الإسبانية دارسة الأدب
عادت إلى الوطن
ما الذي
يقوده إذن إلى هذا الشارع العريض!
إلى
تلك البناية ذات الطوابق الخمسة
والحديقة الضامرة
لماذا
يتجنب رفع وجهه إلى الشرفة المطفأة!
الحب!!
أين سمع الكلمة من قبل
سيقول في نفسه أشياء عن السأم،
أو أشياء عن العادة،
وهو جالس على مقعد حجري
يرسم بحذائه الأشكال في التراب
....
يمكننا
أن نلقي في طريقه ورقة مطوية،
بها طائفة من الاقتراحات:
1 - إصبع من الروج،
كي يلعقه كلما أدركه الليل.
2 - زجاجة أورجانزا،
للإفاقة حين تدهمه الأزمة.

3 – لوحة من الكانفاه،
تصور مصارعاً للثيران في قميصه الأبيض
أخيراً – دمية،
دمية من الكاوتشوك،
تكون كفيلة بإعادة الإدرينالين إلى
مستواه الطبيعي.
هل اقتربنا من الحل.

السرد في التقنية التي اختارها المبدع لقصيدته، النثر هو حاجة إلى الكلام والشعر شفرة، وحين يختار المبدع تقنيته للشعرية «السرد» فهو حتماً يختار أن يبوح، أن يصنع صورة كلية، ليست صورة جزئية لشخصيات القصيدة وأشيائها وفكرتها، وهو سرد وصفي يتعامل مع صيغ البرهان، صيغة السؤال والإجابة، الصيغ الافتراضية والاختيارية التي تحتمل التعدد، «أن تلقي في طريقه ورقة مطوية، بها طائفة من الاقتراحات»: وكأن العالم أصبح مجموعة من الأشياء التي تعد بدائل ومهدئات لهذه الذوات الضائعة، اللامبالاة وعدم الاكتراث بالأفراد، الأفراد ذاتهم غير فاعلين في الحياة، وغير قادرين على توجيه المسار الذي يريدونه في حياتهم، وقدرة الأفراد على الفعل تنحصر في «يرسم بحذائه الأشكال في التراب» تعبيراً عن منتهى العجز، لا ثقة في المعايير الثابتة لا حقيقة مؤكدة الحبّ «أين سمع الكلمة من قبل»، الحل الذي يقترحه المبدع لبطل قصيدته لكي يتغلب على فقده لحبيبته أشياء، الأشياء المصنوعة هي ما تشكل البدائل لزخم الواقع الفعلي «قلم روج، زجاجة أورجانزا، لوحة من الكانفاه، دمية من الكاوتشوك» التذوق، الشم، البصر، اللمس للكاوتشوك بديل لممارسة الحب الفعلي، لا حقيقة، عالم مصنوع من صور، بدائل للحقائق، صور تعويضية لواقع وحياة لا تعاش، ولا يمكن أن تعاش؛ لأنها لا تكترث

بالإنسان البسيط العادي. إنها الدراما التي تصنعها الأشياء بحيادها، لكن الذي يحرك خيوط الصراع هو المتلقي حين تتجدد حياة الأشياء فيه.

الصورة الكلية تبدو سطحية؛ لأنها تسطح المشاعر العميقة لبدائل مادية تسكن مشاعر البطل، لكنها تحوي سخرية من الحياة وأقدارها، وكيفية تعاملها مع الإنسان، اللغة تقريرية تشارك في هذه الحيادية، في هذا البرود تجاه الإنسان وحياته، تشارك في السخرية المريرة. يقول محمود قرني في قصيدته «الشيطان في حقل التوت»(36).

كنت تلميذاً في كلية القانون
لا أومن بشيء على الإطلاق
أبي يأتي بالمشايخ يقرأون
على رأسي
فأهرب إلى ظهر الدولاب
أتوسل بالدساتير
وأتجاهل ثغاء النعاج
لم يكن حلماً
كان حفلاً من السكاكين والحراب
كان الشيخ يعاود تلاوة أوراده على رأسي
ويأمرني أن أشرب طاسة من الحبر الأزرق
لم أكن أخاف من شيء
كنت أخاف من نفسي أكثر مما يتصور الآخرون».

نفسي ذات التقنية «السرد»، السرد الذي يستعير من الفنون الأخرى،

يستفيد من فنون النحت والتصوير والموسيقى والسينما، تلك الفنون التي طالما وظفت الشعر عبر تقنياتها.

السرد هنا من خلال تصوير المشاهد والأشخاص المتحركة بالنص «أنا، أبي، المشايخ»، والأماكن «الدولاب، البيت، الحقل» الأشياء والأحداث ذاتها، «لا أومن بشيء: يأتي أبي بالمشايخ يقرأون، أهرب، أتوسل بالدساتير، لم يكن حلماً، حفلاً من السكاكين والحراب، معاودة التلاوة للأوراد، يأمر بالشرب من طاسة الحبر، لم أكن أخاف من شيء، أخاف من نفسي أكثر مما يتصور الآخرون».

كأن المشهد فيلم تسجيلي يحمل فعل التصوير والعرض والسرد، دون أن يكون هناك تصاعد درامي، دون أن يكون هناك عمق أو تطوير للأحداث، دون أن تكون الشخصيات ذات طوابق أو دائرية، كما تتوافر لهذا الفيلم التسجيلي خلفية من الموسيقى التصويرية المتمثلة في «ثغاء النعاج»، بما لها من صوت رفيع حاد مزعج يتسق مع تلك التسجيلية التي لا تصاعد بها.

يقول إبراهيم داود في قصيدته «للمرة العشرين»(37).

كنت أعلم أنني لن ألحق به
ولكن
شيئاً ما كان يدفعني
لأسرع..
لمحت العربات الأخيرة منه
ترددت في الجري
أستطيع الآن أن أستريح
وأسند ظهري
سيأتي آخر

ربما بعد ساعة أو ساعتين

.. سيأتي مادام موعد الواحدة... مر من هنا»

إنه سرد يصور مشهداً، أو نهج حياة، سرد يجسد أسلوب تناول فرد لأمانيه، الطريف في هذا المشهد السردي المفارق الذي تختم به القصيدة، مفارقة غائمة تعتمد العديد من التأويلات التي تأول كلها لعدمية هذه الحياة. «مادام موعد الواحدة مر من هنا».

ترى لماذا سينتظر قطاراً آخر، وكيف جسد موعد الواحدة هذا وجعله يمر من هنا، من أمامه، وكأن الوقت غادر المكان الذي فيه المبدع.

خاتمة القصيدة ما بعد الحداثة التي تعتمد المشهدية والسرد لابد لها من قُفْل أو طريقة لوقف السرد، وغالباً ما يستخدم مبدعوها خاتمة مشوقة تعبر عن المفارقة في هذا العالم، وتجعل القصيدة في ذات الوقت تفتح أبوابها وتثير أسئلة أخرى في لحظة نهايتها نفسها.

لغة تشكل القصيدة ما بعد الحداثية لغة غير معقدة، واضحة وبسيطة، تعبر عن عناصر المشهد الشعري دون تعالٍ، لغة تجسد التكوين البصري، والشعرية فيها تستشف من العلاقات فيما بينها لتعبر عن المشهد الشعري، لا من اللغة ونشاطها الذاتي عبر أنساق مجازية مجردة.

يقول إبراهيم داود في قصيدته «حنين»(38):

المقهى الذي اكتشفه إبراهيم فهمي

وأوصاني ألا يعرفه أحد

تغير نادله الشاب

وتغير جدرانه

ويسهر حتى الصباح

.. أصبح شيئاً آخر

وأتمنى – الآن – أن يعرفه »

إنها الشعرية التي تنتج من التقريرية، من تلقي النص كاملاً، لا الارتكان على صور جزئية، في شعرية الكل لا شعرية الأجزاء.

حين لم يعد للمقهى هذه الخصوصية التي جعلته مقرباً للمبدع، تمنى أن يصبح مشاعاً، وأن يعرفه الجميع، المعنى هنا محدد، ولا يحتمل التأويل، ولا تعدد القراءات، ويرى بعض مبدعي الحداثة أن لحظة التعدد لحظة عدم اتزان، لذا تتسم موضوعاتهم بأنها مباشرة يومية طازجة ودالة، لكنها دائماً ما تكن عن معنى عميق في إنسانيته، إنها مشاهد تعتمد الكناية طريقاً إلى الشاعرية.

اللغة في القصيدة ما بعد الحداثية لها حكي، لكنه الحكي المكثف، والذي يبدو حيادياً، يقول عاطف عبدالعزيز في قصيدته «آخر الليل»(39):

قرب نافذة مفتوحة

دخن،

أنامله هل ذكرتها بشيء؟

ماذا أعمل

ماذا أعمل يا زوجته!..

قال،

وتنقل في الحفل بين المقاعد والصحاب،

علَّه...

يقطع الطريق على حيادِها،

أو

يقود ابتسامتها إلى ندبة في عنقه،

فكر لو يحْملها،

لتلامس زر الإضاءة القديم.؟

فكر لو فك شريطتها،

ثم اختبأ،

لكنه

دخن.. قرب نافذة

كأننا أمام قصة قصيرة مكثفة شاعرية إلى حدٍ بعيد، علاقة ثلاثية «ماذا أعمل يا زوجته»، رجل يقابل زوجة آخر، ويتعرف فيها طفلة كان يعرفها ذات يوم، لكنها لم تتذكره، فظلت على حيادها، فكر أن يأتي بأي فعل ليأخذها إلى الذكرى، لكنه اكتفى بالتدخين قرب نافذة، نفس النافذة التي دخن عندها، وتمنى أن تذكّرها أنامله بشيء كان بينهما.

المشهد الكنائي هو ما تعتمده القصيدة ما بعد الحداثية، وغالباً ما تحتمل الكناية معنًى محدداً ثريا وعميقا، بقدر ثراء شعرية القصيدة، والنص هنا يتلاعب بالضمائر في تقنية ماكرة ليصنع تكثيفاً عالياً في الحكي، ولتبدو المواجهة مستمرة بين الرغبة وحميمية الذكرى وبين الحياد واللامبالاة. كما أن اللعب بالضمائر هنا يجعل المتلقي مفتوح المسام للمباغتة، وتنتقد رغبته في استكمال دائرية النص الذي يبدأ بنافذة مفتوحة لينتهي بقفل للقصيدة ذو نافذة مغلقة، أغلقها عدم قدرة بطل النص على الفعل، شأن ذوات تيار ما بعد الحداثة.

علاقات اللغة في النص هي ما تصنع شعريته في نسج ذكي رومانسي، «يقود ابتسامتها إلى ندبة في عنقه»، علاقة تجسيدية ناعمة وحانية، ليس ما يصنعها مجاز بلاغي، لكن شعريتها تأتي من تركيب الألفاظ على هذا النحو التشخيصي. «فكر لو يحملها لتلامس زرَّ الإضاءة القديم، فكر لو فك شريطتها،

ثم اختبأ»، علاقات لغوية نصية طفولية تبعث على إحياء الذكرى بصور كنائية دافئة تدل على شفافية الرغبة التي تحدو بنص المبدع. النص هنا يتعامل مع تقنيات عبر النوعية، ويستفيد من فنون القص ليصنع شاعرية المشهد، وهي من التقنيات الفنية المستخدمة في تيار ما بعد الحداثة.

لتعامل المبدع ما بعد الحداثي مع الصورة الشعرية طبيعة خاصة، فكأنه يحصر إبداعه في المشاهد التي تعطيه صوراً كنائية، ويتخذ موقفاً شبه دوجماتي مع الصورة المجازية، على افتراض أن بداخله هاجساً قوياً بأن المجاز صار لغواً مكرراً، غير ذي لون أو نكهة، لم يعد المجاز يثير الدهشة، أو أن صناعة صورة مجازية تضم أطرافاً متباعدة وتأتي صادقة وممثلاً جيداً لما يريد تصويره أو الإيحاء به تقنية مملة، عفا عليها الزمن لكثرة ما استخدمت. وكأن كل الصور المجازية أطعمة معلبة، للمبدع ما بعد الحداثي أن يعيد تقييمه لهذه التقنية، وله أن يستفيد من البراح الخيالي الذي تتيحه العلاقات المجازية بين الأشياء، وتبرز الموهبة الشعرية الثرية حين تتكامل لدى المبدع جميع الأدوات والوسائل لإنتاج شعرية حقيقية وصادقة، وتتجلى لها البكارة في الاستخدام والدهشة عند التلقي والغنى الحسي.

القصيدة ما بعد الحداثية تتميز بالتراكيب اللغوية التي تحوي علاقات تجعلها تمحو ذاتها، فهناك حدث، هناك أشياء، هناك فكرة، لكن نظراً لطبيعة الشك في كل شيء لطبيعة عدم تحقق الآمال والأحلام، هناك حدث ينفي ذاته يتآكل مع بنية القصيدة، هناك أشياء مع استمرار تلقينا للقصيدة تكتشف أنها تتبخر داخل كيان العلاقات اللغوية، هناك فكرة غالباً ما يتم تلاشيها، أو يثبت المبدع نقيضها، أو المفارقة في وجودها في الحياة، يبقى فقط في القصيدة إحساسنا أننا كنا نقبض بأصابعنا على حفنة ماء، لغة هلامية وتقنية فنية أكثر استجابة إلى اللاتشكل، إلى السراب الذي لاتلبث أن تعدو نحوه فيتلاشى.

يقول إبراهيم داود في قصيدته «العالم»(40):

شرفة وحيدة
في شارع طويل
وشاعر يركل الحصى
ويفتش في دفتر العمر..
عن بشر يطلون على البحر
ويغني آخر الليل
تحت شرفة بعيدة
في شارع آخر»

ويقول في قصيدة أخرى تسمى بـ «مكان عام»(41):

تبدو الإضاءة أعلى قليلاً
ويبدو أنني جئت متأخرا
كلهم في أماكنهم
وربما يواصلون ما اتفقوا عليه
منذ أمس
حيث كنت غائباً كعادتي
وفاتني كل شيء»

اللغة في النصين السابقين تقريرية لا تحتمل مجازاً خيالياً، لكنه من خلال العلاقات بين الدوال التقريرية، كيفية بناء الجمل ذاتها، نشعر كأننا نقرأ وهماً مايلبث أن ينقشع عن لا شيء.

وإذ تعمد «إبراهيم داود» صنع هذا التلاشي السرابي في قصيدتيه السابقتين، يحدثنا «محمود قرني» عن منطقة غائمة ضبابية، يحيك هو رموزها

بتقنيات فنية مختلفة عن التقريرية، لكنها مناطق محببة لدى مبدعي ما بعد الحداثة، مناطق اللاتحدد، يقول في مقطع من قصيدته «الخديعة»(42):

بيني وبينها مقعدان
سنجلس عليهما معاً
عندما تتشابك الأنهار
وعندما تعبر عن مسامها
كلمات السرِّ
وشفرات الجنود
فالألغاز دائماً هكذا
ناعمة وملساءُ
وفتاكة أحياناً
لكنها ستترك لنا طريقة
نعود بها إلى خطايانا
بيني وبينها نصف رجل
بينهما وبيني نصف أنثى
وهذا ما أبقته لنا الخديعة
والأهل.. والدماء التي تطفر
من أنوف الأشقاء»

الرمز والصورة المجازية هما طريقا المبدع هنا لتصوير هذه المنطقة القلقة الضبابية، الواقع الشعري المعاصر يحتمل تعدد المفاهيم تجاه شعرية القصيدة، وهي مفاهيم تتعايش ولا تلغي أحدها الآخر، شأن كل نشاط إنساني إبداعي يحتمل وجود الآخر بفلسفته ورؤاه المتعددة.

ويقول محمود قرني أيضاً في قصيدته "الكنز" ساخراً من كل الحكايات الكبرى، ومن كل الأوهام التي غيبت بها الآذان والعقول لسنين طويلة في مقاطع مختلفة(42):

1 – أوهام الكفاية والاشتراكية والعدل في توزيع الثروات:

كما أن أمي رحلت بلا أنف،
كانت دائماً ما تلعق الأطباق
خلف أبنائها الأربعة
حتى تأكل أنفها
من جرَّاء أنفها

2 – أوهام القومية العربية والثورة العربية والتخلص من الاستعمار بأشكاله المتعددة:

سنكون ملاذاً للثورة العربية
قبل أن تبول على نفسها
ستُحَلّي صورنا ملابسها

3 – أوهام العدل وسيادة القانون، يقول:

يمكننا أن نضع قوس النصر
تحت المخدة
ونضع القُبْقَاب
في فم العدالة

ويقول أيضاً:

أم هي العدالة،
تلك الشرموطة
التي يتغنى بها الحكماء

4 – أوهام البطولة والقادة العظماء:

وأعدك بأن أجعلك السيدة الأولى

يمكنك ساعتها

أن تَبولي على رأس الإسكندر

وتصبح صورتك الفاضلة

ملء الجداريات

5 – أوهام أن الشعب هو مصدر السلطات:

أرجوك لا تأتي وحيدة

فالشعب كله في المقابر

6 – أوهام الفضيلة والشرف والزعامة دون أطماع:

والخطيئة سوف تتحلَّلُ

– كالزعماء –

في حامض الكبريتيك

لقد أعددت كل شيء

الوطن على المنضدة

والعساكر في الحانة»

نص القصيدة كاملاً يعبر عن الانهيارات المتتابعة لكل الحكايات الإنسانية الكبرى التي عُدَّت أحلاماً للشعوب في فترات زمنية سابقة، النص يعبر عن ضياع المعايير والحقائق في هذا العالم المعاصر الذي تسوده الفوضى في كل المعتقدات.

لكن لي ملاحظة يجب أن أشير إليها، فالنص، على المستوى التنظيري، بأفكاره وبعض تقنياته خاضع لسمات النص ما بعد الحداثي، لكنه استناداً على

المستوى التطبيقي فهو خاضع للتداخلات المستمرة بين تقنيات الحداثة وما بعد الحداثة، سواء الفكرية أو الفنية، وهذا يعبر عن حالة التداخل والاختلاط البين، بين الحداثة وما بعدها في مصر، هناك تداخل إيقاعي ونقدي، ونادراً ما نجد فصلا يحدد ملامح كل تيار على حدة، ولكن تبقى حرية المبدع في اختيار الشكل الذي يناسب إبداعه، ويتفق مع قناعاته الخاصة، ما يتبقى لنا أن تتوافر الشعرية الحقيقية في النص والتي تجد صدى لدى المتلقي.

السمات الفنية للغة المشهد الشعري في قصيدة ما بعد الحداثة:

تحت هذه الجماليات «التناقض، الجوار، الفوضى» التي على نحوها شكل المشهد الشعري للقصيدة ما بعد الحداثية لي أن أطرح سؤالاً يتطلبه هذا الموقف النقدي المعاصر: هل يكفي الآن أن نقول: إن لغة المشهد الشعري ما بعد الحداثي لغة تقريرية، أو هي لغة التداول اليومي؟ أم أننا في حاجة لرصد ملامح دقيقة لتلك اللغة التي دأب النقاد على وضع السمتين عنواناً رئيساً لها دون البحث الدقيق عن فنياتها المتشابكة ؟.

أتصور أن سكوت النقد الفني عند هذه الدعاوى الكبيرة يعوزه استكمال أستطيع تقديم إسهام متواضع فيه، لكنه يحقق السمات العامة للغة التي التقطتها ورصدتها للنصوص التي عرضتها سابقاً وغيرها من النصوص.

السمات الفنية للغة المشهد الشعري في قصيدة ما بعد الحداثة:

1 – لغة تعايش الأضداد:

كيف نفسر هذا العنوان المبهم؟ اللغة لها مواصفات غير مستقرة، أو منتهية ويرجع هذا لطبيعة الجماليات التي فرضتها القصيدة، والمشهد ما بعد الحداثي، وللبحث النقدي الفني أن يتعامل مع تلك المتغيرات التي ليس لها قواعد محددة وفي مناطق ضبابية.

أ) لغة السؤال:

- اللغة هنا صيغة سؤال كامل لا ينطلق من قاعدة ولا يأمل أن يصل إلى قاعدة إيمانية، بل هو تساؤل اللجاج والتأرجح بين طرفي معادلة الجدلية المستمرة القائمة بين توازنات الأضداد، وفي مناطق حائرة وقلقة بين حدود الأشياء والمعاني والأفكار، فالمشهد قد تبدو لغته تقريرية، لكنه السؤال الكامن خلف التقريرية، السؤال الصريح، والسؤال الذي يستشف من الكنايات التي يتغياها المشهد الشعري، والسؤال من التراكيب البلاغية التي لا تحسم موقفاً دلالياً ويعد نموذجاً لفوضى القصيدة.

ب) لغة النفي أو المحو:

- يبدو أن التصادم الملاحظ في أبنية المفارقة في الديوان الحداثي أكد غواية المشهد الشعري لهذه الأبنية، بوصفها أداة لرؤية العالم من خلال الدراما ما بعد الحداثية، وهي التي تعبر عن تصادم الرؤى والمواقف، وتصادم الحضور مع الغياب، وتصادم الملفوظ مع المفهوم، والحياة مع الموت، تصادم البوح الإبداعي باليأس من البوح، تشكيل المفردة هنا هادئ ولكنه قاتل، مفردة تميت مفردة بكاتم الصوت، فليس هناك مواجهات ساخنة أو معارك ضارية، فبعد قراءة المشهد ينسرب إليك شعور بالعدم، اللغة تمحو ذاتها لأنها ذات ممحوة.

ج) لغة التداخل:

- وهي تعبر عن حالة من التحولات المستمرة التي يفرضها منطق العالم المادي المتصارع، واللغة المعبرة عن هذا التداخل، لغة ناتئة الضلوع، ثاقبة ذات حواف قاطعة، لكنها متداخلة كالتروس الدوارة، فهناك فوضى عامة، لكنها منتظمة في العمل الإبداعي على هذا النحو المتداخل، وفي عين مبدعه ومشاهده التي تجتمع فيها الأشياء ومفردات المشهد من متجاورات.

2 – **لغة الجسد:**

– اللغة في هذه المشاهد تعد بوتقة يمتزج فيها العشق والحياة والحواس وتتجلى فيها لحظات النشوة في استحضار حياة حقيقية تحتفي بالجسد وحواسه واللغة معاً، فيصبح تجلياً حارقاً لحرية الإنسان، وفعلية وجوده وهو يخترق سقف المجتمع وحصار لغته، يصبح وجوداً في الحياة بمقدار ما هو تحرر من القولبة الفنية السابقة.

– لغة تجعل ما هو معيش في لحظة، مستمرا في دفق دمائه ووجوده حين يصير إبداعاً، مفرداته لغة تقطر من حواس الإنسان. – واللغة هنا تمثيل صادق لأسرار الحياة الداخلية وخبايا الشهوات الكامنة ومباهج الإنسان العادي غير الطامح في مباهج الميتافيزيقي.

– الجسد – اللغة هنا – كان أداة من خلاله يتحدث المبدع في موضوعات شتى عن طريق بلاغة الكناية، سواء في السياسة أو الدين أو الجنس، فالتركيب المشهدي الصاعد على أطراف الحواس الخمس، عادة ما يحمل كناية تجريدية عقلية غير موثوق بها.

3 – **اللغة الأحادية التي تحتضن الثنائية والتعددية:**

– من خلال التراكيب اللغوية في النص نلتمس تلك الثنائيات الضدية بين كيانين مختلفين بالضرورة، وشاغل المبدع ما بعد الحداثي أن يلتقط هذا الاختلاف في المناطق المتوترة، وأن يعبر عنها باستخدام اللغة البسيطة والمتداولة، لكنها ممتنعة عن البوح الأولي والمباشر. هو إدراك متعدد لمستويات من العالم على نحو له خصوصيته وآليته، إنه البحث عن الجديد والمغامر في الأشياء.

4 – **لغة متشيئة، أو متحولة متكونة صاعدة، ثم مرتدة:**

– كيف للمبدع أن يلتقط معنى مراوغ مبتكر، إلا بلغة تخلق المعنى في لحظة تكونه نفسها، فهو معنى مراوغ لا يلتقط، أو يصبح شيئا، إلا في النص،

إنما لغة صاعدة ومرتدة، رأسية وأفقية، لغة متحركة، وفاعلة، لغة متأثرة بتقنيات مشاهد السينما، متحركة على الدوام، حركة ممتدة أو مرتدة إلى الوراء لترصد التحولات الدقيقة في الأشياء.

– إن تلك المشاهد وزواياها التي يلتقطها المبدع ليضعها تحت مجهر الإبداع، تلك الفروق التي تعبر عن المعاني المتغيرة والمتنامية والمتشكلة حتى في النص وداخل أروقته، وإن فارقتها تصير معاني أخرى تخص هذا النص المبدع بالضرورة.

5 – لغة الذات الجديدة:

– هي اللغة المهمشة التي لا تأبه بالألفاظ الجزلة ولا البلاغة المتعالية، لغة يائسة، مهزومة، الانتصار الوحيد في المقهى، في الجنس، في الخمر الرخيص، ذات تسرد ما بالحياة من مفردات عادية، مبتذلة، متعالية أو مجازية نادراً.

6 – لغة الصوفية الجديدة:

– وهي اللغة الحسية التي تتعامل مع الأشياء، يشحذ الوعي بها، الوعي بمفردات العالم، لا تغييبه، أو التعالي عليه، مع الأشياء باستكناه لتصبح أبواباً لعوالم أكثر رحابة برؤى أكثر تحرراً، وغير مألوف التعامل معها على هذا النحو[43].

نتائج البحث:

1 – الصورة الشعرية تستشف من شبكة العلاقات التي تشكل وجهة النظر الكلية التي تلتقط تلك التفاصيل، سواء بجوارها أو تناقضها أو فوضاها وتحولها إلى عناصر دالة تضيء مشهد الواقع، ومعنى التجربة الإنسانية، ما أتصوره أن شعرية الواقع، أو المشهد، ليست سطحية أو باردة كما تبدو عند القراءة الأولى، إن القراءة الواعية المتسلحة بالمذاهب النقدية والفلسفية المختلفة ستدرك أن هذه المشاهد التي تبدو فوضوية يقصد منها

التعبير عن رؤية ما لهذا العالم، هي رؤية جمالية خاصة صنعت تقنيتها التي تعبر عنها، صنعت التجاوز الذي يعتمد الكناية.

2 – تغيَّر مفهوم الشعرية ومفهوم الصورة، وقوضت الصورة القائمة على الخيال والعلاقات الاستعارية، إلا نادراً، أي أن المتعة بقدر استهلاكي للعمل المبدع.

3 – الصورة تعتمد على زاوية الالتقاط التي يختارها، أو يركز عليها المبدع، وتعتمد التكثيف والاختزال، ولم يعد المجاز التصويري ولا التناص الأسطوري أو التراثي أو الثقافي هدفاً أو أدوات – إلا عرضاً – لصنع تفاصيل الصورة الشعرية.

4 – التركيز على هيمنة النسبي على الكلي، أي الشخصي على الذات الجمعية.

5 – التركيز على الغنى المدهش الذي تنطوي عليه الأشياء العادية.

6 – اعتمادها شعرية الخاطرة، وليس هناك خاطرة معزولة، أو غير متأثرة بأسباب كبرى، بتجربة أشمل.

7 – الصورة دائماً ما تسجل الواقع، تسخر من مفارقاته غير المنطقية، بل يشوبها عنف يملأ ذات المبدع تجاه الأحداث والأشياء التي تحيط به.

8 – الصورة صورة كشف، وليست خلقاً، فالمبدع له فضل الالتقاط والكشف، لكنها ليست صناعة وتراكيب خيالية.

9 – الأشياء هي أبطال الصورة، وليس الأشخاص أو المعاني، ومن خلال الأشياء تستبين ملامح الذات.

10 – إن عملية إبداع الصورة تعتمد تقنية السرد التي غالباً ما تستند إلى أسلوب الصدمة والسخرية ووسيلتها اللعب مع الأزمنة، والمراوحة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وما بينهم من أزمنة مركبة، ويبرز التعدد والكثرة فيه من شبه الحوار الحقيقي بين ذات المبدع والأشياء على أوضاعها

الفعلية، وليس من المجاز وتعدد رؤاه، ويرى مبدعو ما بعد الحداثة أن لحظة التعدد هي لحظة عدم اتزان، ويعرض هؤلاء إلى موضوعات يومية طازجة دالة.

11 – لغة تشكل الصورة ما بعد الحداثة، لغة واضحة وغير معقدة، يجب أن تكون بسيطة حيث الوعي لا النشوة، المحايثة لا التعالي، التجسيد لا التجريد، الرفض للمتشكل المسبق والمنتهي، هي التعبير عن الشيء كما في حياده الأول، في شبقيته وفداحته ونكهته الخاصة، فاللغة شبه تقريرية، وأقول "شبه" لأنها يشوبها أيضاً بعض الخيال في صور طفيفة وأكثر هذه الصور أسلوب التشبيه المباشر، المفردات مكتنزة بالعبق الحياتي والديناميكي، وهو الوجود البديهي.

12 – صورة تقبض بقوة على لحظة حقيقية غير قابلة للتأويل، من مرجعية أن تأويل العمل الأدبي يعني التخلي عنه في صورته المتحققة.

الهوامش

(1) عبدالقاهر الجرجاني/ أسرار البلاغة، تحقيق الشيخين محمد عبده ومحمد الشنقيطي، دار المنار، ط 2، ص 33.

(2) جابر عصفور/ «نورمان فريدمان – الصورة الفنية»، مجلة الأدب المعاصر، ع 16، 1976م، ص 31.

(3) السابق، ص 33.

(4) بشرى صالح موسى: الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 3.

(5) أوستن وارين ورينيه ويلك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط 3، 1962م، ص 240.

(6) صلاح فضل: قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، 2003م، ص 14.

(7) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط 1، القاهرة، 1987م، ص 74، 86.

(8) انظر: عبدالمقصود عبدالكريم: الجراد، الحلم والإبداع، ع 1، 1994م، ص 13، 180.

(9) انظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000م، ص 79-206.

(10) عبدالعزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، مكتبة الأسرة، 2006م، ص 234.

(11) انظر - على سبيل المثال - دواوين محمود قرني: «الشيطان في حقل التوت، هواء الشجرات العامة، والنسخ الخطية لقصائده الأخرى».

(12) انظر أماني فؤاد: المجاوزة في تيار الحداثة في مصر بعد السبعينيات، رسالة دكتوراه، مخطوط، بنات عين شمس، 2006م، ص 216-219.

(13) صلاح قنصوه: نظريتي في فلسفة الفن، أكاديمية الفنون، ع 11، 2005م، ص 96.

(14) بشرى صالح موسى: الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 56.

(15) عبدالعزيز حمودة: علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص 150-173.

(16) انظر عبدالعزيز حمودة: علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص 163.

(17) انظر عبدالمنعم تليمة: الشعر ينبئ ويتنبأ (2)، مجلد إضاءة 77، ص 89-94.

(18) عاطف عبدالعزيز: مخيال الأمكنة، ص 56-58.

(19) عاطف عبدالعزيز: مخيال الأمكنة، القصيدة «سريرة لاثنين»، ص 54-85.

(20) كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة، فصول، مج 15، ع 3، 1996م، ص 16.

(21) عبدالعزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، ع 89، 2003م، ص 107.

(22) عاطف عبدالعزيز: مخيال الأمكنة، ص 32.

(23) انظر مجموعة نولفين: الشعرية الأوروبية وديكاتورية الروح، ترجمة ظبية خميس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة: ط 1993م.

(24) أنطوان كمبانيون: مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة: محمد عظيمة، دار المواقف للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 1993م، ص 70.

(25) صلاح قنصوه: نظريتي في فلسفة الفن، ص 101.

(26) عاطف عبدالعزيز: كانت تتهيأ للنوم، دار ميريت، 2001م، ص 33،34.

(27) محمود قرني: الشيطان في حقل التوت، ص 102، 103.

(28) إبراهيم داود: يبدو أنني جئت متأخراً، ص 88.

(29) عاطف عبدالعزيز: مخيال الأمكنة، ص 66، 67.

(30) عاطف عبدالعزيز: سياسة النسيان، غيمة في هليوبوليس، 2003م، نسخة خطية.

(31) إبراهيم داود: يبدو أنني جئت متأخراً، دار ميريت، 2000م، ص 98.

(32) عاطف عبدالعزيز: سياسة النسيان، قصيدة عطر امرأة، 2007م، نسخة خطية.

(33) محمود قرني: الشيطان في حقل التوت، قصيدة الكلاب، ص 15، 16.

(34) إبراهيم داود: يبدو أنني جئت متأخراً، ص 17.

(35) عاطف عبدالعزيز: سياسة النسيان، قصيدة الغروب في إشبيلية، نسخة خطية.

(36) محمود قرني: الشيطان في حقل التوت، ص 56، 57.

(37) إبراهيم داود: يبدو أنني جئت متأخراً، ص 84.

(38) إبراهيم داود: يبدو أنني جئت متأخراً، ص 69.

(39) عاطف عبدالعزيز: سياسة النسيان، آخر الليل، 2001م، نسخة خطية.

(40) إبراهيم داود: يبدو أنني جئت متأخراً، ص 42.

(41) السابق، ص 60.

(42) محمود قرني: الخديعة، نسخة خطية.

(43) محمود قرني: قصيدة الكنز، نسخة خطية.

(44) بدأت تبيان ملامح هذه الدراسة في رسالة الدكتوراه «المجاوزة في تيار الحداثة في مصر بعد السبعينيات»، وسأقوم بتطويرها تحت شواهد لمبدعين آخرين في دراسات قادمة.

المصادر والمراجع

(1) إبراهيم داود: يبدو أنني جئت متأخراً، دار ميريت، 2000م.

(2) أماني فؤاد: المجاوزة في تيار الحداثة في مصر بعد السبعينيات، رسالة دكتوراه، مخطوط، بنات عين شمس، 2006م.

(3) أنطوان كمبانيون: مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة محمد عظيمة، دار المواقف للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 1993م.

(4) أوستين وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط 3، 1962م.

(5) بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

(6) جابر عصفور: «نورمان فريدمان – الصورة الفنية»، مجلة الأديب المعاصر، ع 16، 1976م.

(7) صلاح فضل: قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، 2003م.

(8) صلاح قنصوه: نظريتي في فلسفة الفن، أكاديمية الفنون، ع 11، 2005م.

(9) عاطف عبدالعزيز:

1 – سياسة النسيان، نسخة خطية، 2005م.

2 – كائنات تتهيأ للنوم، دار ميريت، القاهرة، 2001م.

3 – مخيال الأمكنة، دار هامش، ط 1، 2005م.

(10) عبدالعزيز حمودة:

1 – الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، ع 289، 2003م.

2 – علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.

(11) عبدالعزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، مكتبة الأسرة، 2006م.

(12) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق الشيخين محمد عبده ومحمد الشنقيطي، دار المنار، ط 2.

(13) عبدالمقصود عبدالكريم:: الحلم والإبداع، الجراد، ع 1، 1994م.

(14) عبدالمنعم تليمة: الشعر ينبئ ويتنبأ (2)، مجلد إضاءة. 77.

(15) عدنان حسن قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000م.

(16) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط 1، القاهرة، 1987م.

(17) كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة، فصول، مج 15، ع 3، 1996م.

(18) مجموعة فولفين: الشعرية الأوروبية وديكاتورية الروح، ترجمة ظبية خميس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1993م.

(19) محمود قرني:

1 – الشيطان في حقل التوت، دار ميريت، القاهرة، 2003م.

2 – قصائد مثل الخديعة، الكنز، نسخ خطية.

3 – هواء لشجيرات العام، كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

* * *

سيمائيات النص الأدبي وبلاغة الأطراس الرقمية

عبدالقادر فهيم الشيباني

«الانخراط في الأدب الرقمي هو مطلب حضاري بامتياز، وليس نزوة أو موضة أو شيئا من هذا القبيل. والمسألة محسومة معرفياً وثقافياً وأنثروبولوجياً. فبالعودة إلى مختلف الأشكال التعبيرية القديمة والحديثة أيضاً، سنلاحظ أنها وحدها التي عبرت عن قدرتها على احتضان معنى وجود الإنسان في كل مرحلة تاريخية».

زهور كرام

يوماً عن يوم، يشهد العصر الحديث؛ بوصفه عصراً للمعلومة المحسوبة، تعاظم الصرح الافتراضي، حيث ينتفي المكان وتتوحد الأزمان، وتطوى المسافات، وتتبلور ملامح لعالم جديد يدعى بالعالم الرقمي(1). بل ثمة، في واقع الأمر، نزوع لا إرادي لدى الإنسان نحو التحول بقيمه الاجتماعية إلى فضاءات هذا العالم الجديد، فأضحت فرضية المجتمع الرقمي واقعاً ملموساً؛ في مجتمع تختلف فيه تمظهرات الحياة عن حياتنا اليومية بشكل كلي، وتتملص فيه الذات من قبضة العلقية عبر انتحال شخصية رقمية تكون فيها أكثر تحرراً من الواقع والخيال الأرضيين، وفي هذا المجتمع تتجلى كل التناقضات البشرية، ومظاهر الحياة الإنسانية، ففي العالم الرقمي تجارة، وحكومات افتراضية،

وسياسية، وفضاء، وموضة، وفن، ومحاججة، وأدب، وثقافة، وخير، وشر، ورذيلة.

وفي الوقت الحالي، يتزايد الاهتمام في جامعات كبرى بتطوير فرع مستقل داخل علم النفس، يعنى بمدارسة الحياة الرقمية عموماً، وتحليل نفسيات شخصياتها، ضمن ما يسمى بمجال علم النفس في الحياة الرقمية. وتشرف العديد من الجامعات الغربية، وبعض الجامعات العربية الآن على تدريس الكتابة الإبداعية الرقمية، فضلاً عن وجود جامعات أمريكية كبرى مثل «جامعة ييل»، التي تسعى إلى هندسة برامج متخصصة بالكتابة الإبداعية الرقمية. ولم يقف الأمر عند حد الملكة الأدبية اللسانية (شعراً ونثراً)، بل إن طاقات التعبير الإنساني قد تحولت قاطبة، وفي وقت قياسي نحو اقتحام تخوم العالم الافتراضي، نظراً لما تتيحه الخيارات الرقمية في التواصل الآلي (السبرنيطيقا)، من إمكانات هائلة في التحكم بمادة التعبير وتعديلها. وعليه فليس غريباً أن نشهد اليوم تحول مختلف الفنون في مجال الرسم والموسيقى والسينما وغيرها نحو رقمية الحاسوب، أضحت لا تستغنى عن إنتاج أشكالها التعبيرية عن مستجدات الحوسبة.

تنسب ثورة الأدب الرقمي للأديب **يوري سفيان** صاحب البدعة الأسطورية لمقولة «الشاعر الروبوت» (1953)، لقد عدت هذه الفرضية بداية للإعلان الرسمي عن ميلاد الأدب الرقمي، فأصدر **ميشال جويس** رفقة **دافيد جي بولتر** أول قصة تفاعلية في العالم بعنوان «الظهيرة... قصة»، عمدا فيها إلى تبني تقنية النص المترابط، ثم تابع كل من **بوبي رابيد** و**روبرت كيندل** نقل هذه التجربة إلى مجال الشعر.

لقد شهدت الساحة العربية ظهور أولى القصائد الرقمية في مجال الشعر، على الشبكة بمنتدى مجلة ميدوزا مع **منعم الأزرق** و**سولار الصباح** ويعزي الكثيرون من متتبعي تطورات القصيدة الرقمية، السبق الفعلي للشاعر **مشتاق**

عباس معن بقصيدته «تباريح رقمية لسيرة بعضه أزرق»[2] (2007)، حيث عدت هذه اللوحة لأول قصيدة رقمية تفاعلية تحظى بانتباه العديد من النقاد. في حين ثمة من يولي أهمية السبق لـ «**محمد سناجلة**» باحترافه للصنعة الرقمية في مجال السرديات، عبر رواياته الثلاث («ظلال الواحد» 2001، «شات»[3] و«صقيع»[4] 2006)، وذلك إلى جانب **محمد أشويكة** بروايته «احتمالات»، و**خالد توفيق** بروايته «قصة ربع مخيفة».

لقد أثار هذا الأدب الهجين ضجة واسعة، وجدلاً تراوح أساساً على نطاق القبول، على نحو بدا فيه مغايراً لسكونية التوزيع اللساني، ممتلئا بوهج الصوت، ساطعاً بتباشير الحركة على سراج الكتابة التفكيكية. وعلى الرغم من هذا التحول النوعي، فثمة في المقابل من يعتقد بأن الإبداع الفني خاصية إنسانية بامتياز، لا يمكن بأي حال من الأحوال للإنسان أن يتنازل عنها لصالح الآلة، لأن خصوصية الأدب تظل رهن الملكة اللسانية التي ظلت ولاتزال سمة تؤصل تفاضل بني الإنسان عن بقية المخلوقات.

لقد استطاع الأدب الرقمي أن يفتح آفاقاً واسعة لنوعيات التعبير شكلاً وجوهراً، وأن يقوض الشكل التقليدي للمحتوى وجوهره، وبشكل غير مسبوق تلاشت الهوة بين النسق اللساني وغير اللساني، فغدا اللسان شكلاً رمزياً جديداً. إنه الرهان على وسائط البرمجة المتعددة (الفلاش، والجرافيك، والأنيميشنز ماكروميديا والفوتوشوب والسويتش والجافا سكريبت، والباور دايركتور وغيرها)، يجعل من هذا الأدب أدباً قائماً على «فعل الفعل»، حيث يجد القارئ نفسه أمام الفعل الرقمي الذي تتمظهر تجلياته على نطاق فضاء الشاشة، فيصبح فعل الإبداع الأدبي فعلاً متعدياً تؤديه الآلة الرقمية (الحاسوب) بالنيابة عن المبدع لصالح المتلقي، وهي تجربة جديدة تحسب لصالح الكتابة.

إن فعل البرمجة الرقمية للنص – الذي يضطلع به الأديب – ليس في واقع الأمر سوى تغييراً لشعرية السنن الأدبية، ومن ثمة لمفهوم الأدبية، انطلاقاً

من تغيير نمطية قناة التواصل وتكثيفها (الكلام المكتوب أو المسموع)، على نحو ترتفع به شدة التوترات التفاعلية عند المتلقي، عبر تجاوز مركزية الصوت، والانزياح بتجربة الكتابة عن الأنماط الكلاسيكية. بل إن النص الرقمي ليقوى على تحديث بعض الخواص النصية عبر العبث بجينات النص الأول. فنص الأدب الرقمي هو نص مترابط، يفتعل التناص بآلية رقمية مثيرة، انطلاقاً من الحوارية التي تتخلق عن النوافذ المتواترة في أثناء فعل القراءة، وتلك خصيصة تتيحها بيسر مختلف الأنظمة البرمجية القاعدية الحديثة.

ثمة في واقع الأمر، خصيصة أخرى، تقلب موازين الأدب التقليدي رأساً على عقب، فإذا كان الأدب التقليدي أدباً ورقياً، قائماً على محدودية الترويج الرقمي، فإن الأدب الرقمي يروج لنصوصه على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت)، بوصفها الفضاء الأمثل للنص الترابطي، وذلك ما يتيح خيارات مثلى في أثناء فعل القراءة للخاصية التفاعلية.

قد يشكو القارئ الاعتيادي للأدب الورقي في أثناء فعل القراءة من صعوبة بالغة تحول دون تحقيق غاية المتابعة، وذلك ما لا يشكو منه قارئ الأدب الرقمي بشكل قد يدفعنا للاعتقاد بخصوصية الزمن الرقمي[5]؛ حيث يجد القارئ نفسه مدعواً بالخيار للنقر أو الرجوع عنه (القراءة الرقمية الفاعلة - تتبع الوصلات بالنقر على النوافذ)، وحيث تقوده كل نافذة إلى كون دلالي جديد. إن الوصلات المثيرة للاقتحام، تؤلف - ضمن إطار جمالية التلقي - شكلاً جديداً للفت انتباه القارئ واستثارته بالمؤثرات الصوتية والبصرية، كونها تعمل على استنفار قواه الإدراكية، فتجعله مشدوداً إلى تبدل الألوان ومنجذباً للمعان الصور والخلفيات، وهو ما يسهم في زيادة نسبة المتابعة عند القارئ، بما يمكنه من متابعة جزئيات النص والتفاعل معها.

قد يعتقد كثير من الأدباء خطأً، بأن جعل نصوصهم الأدبية على أقراص مضغوطة، أو نشرها على صفحات المنتديات والمواقع الإلكترونية على

الشبكة، كاف لتحويلها إلى نصوص رقمية. والحقيقة أنه ثمة بون شاسع بين الرقم الإلكتروني والهندسة الرقمية للنص الأدبي، على اعتبار أن الثانية أقرب إلى الورقية من الرقمية. والغريب أن يتم نشر بعض نماذج الأدب الرقمي على صفحات مجلات ورقية(6)، وتلك مفارقة؛ بل هي أقرب إلى الدعاية المكسدة، لأن التحول ببعض جزئيات النص الرقمي إلى الفضاء الورقي، يفقده الكثير من خواصه الأساسية، ويسقط عنه الأهلية الرقمية.

يملي الأدب الرقمي على القارئ العربي ضرورة تكييف وعيه الجمالي المتوارث؛ لأنه القارئ الوحيد الذي لم يستطع إلى الآن، أن يتخلص من شفهية التلقي، وأن يقبل بالأشكال المختلفة للكتابة، وعليه فقد تؤلف الأطراس الرقمية في القصيدة التفاعلية صدمة لمتذوق الأدب العربي، تتصدى لها متاريس الجمالية الأدبية. وليس غريباً أن يجنح الغلاة إلى وصف الأدب الرقمي بالعبث البرمجي. ولكن أليست اللغة في حد ذاتها، قائمة على هوى الألعاب كما يقر فنتجنشتاين، أو لا يعد النص إعادة توزيع اللسان نفسه؟ وهل الشعرية هي – ببساطة الطرح الياكبسوني – عناية المرسل بالرسالة فحسب؟

صحيح، إن الذائقة العربية لاتزال مغلولة بعقدة الكتابة، فثقافة السماع تستأثر بالتلقي المجمل، وعليه فإننا نلفي كثيراً من القصائد الورقية التي لم تلق رواجاً كبيراً، على الرغم من رهانها على أفضلية الكتابة، ما يعني أن المراهنة على المرئي بما تتضمنه تفاصيل الكليغرافيا الخطية ليس بالأمر الجديد، بيد أن الرهان من وراء فكرة الأدب الرقمي، يقع أساساً على فرضية تغيير طرائق التلقي وأنماط التذوق عبر بعث أسس جديدة لجمالية الفن ونسقية النقد على حد سواء.

ولعل نجاح عولمة الثقافة الرقمية قد استطاع إلى حد ما أن يزعزع من وثوقية الصوت في النصوص الأدبية، وأن يعطي فرصة للمرئي على منافسة الصوت ومصاحبته. فأضحى الكون الشعري بلسانيته الخالصة، شبيهاً بتلك

الأنساق الدالة، التي يمكنها أن تؤلف وبصورة تزامنية، بين أنواع متباينة من العلامات، بدءاً بتوظيف الصورة (الساكنة والمتحركة) واللغة المنطوقة والموسيقى والضجيج، كما هو الحال بالنسبة للأفلام والمسرحيات والوصلات الإشهارية وغيرها، بما تتضمنه خيارات القراءة القبلية والبعدية، حيث يمكن للقارئ تلافي الخطية الموجهة التي تفرضها النصوص التقليدية على المتلقي.

ولكن بعيداً عن اللذة التفاعلية للأدب الرقمي، فإن نظرية الأدب مدعوة هي الأخرى إلى مراجعة تصانيفها الأجناسية، بما يكفل تجنيس الأدب الرقمي بمختلف تحولاته المستقبلية. وثمة في المقابل، حاجة ملحة لبلورة فعل القراءة الواعي والمعقلن، قد لا يحصل إلا بابتداع الأدوات المثلى في فعل المقاربة الذي يرتضيه تحليل الخطاب. وبهذه الصورة تبدو لسانيات النص أعجز عن تحقيق المبتغى، بل إننا سنكون أحوج إلى إيجاد مساحة لتوسيع دائرة المفهوم اللساني، انطلاقاً مما تتيحه اللسانيات الرقمية. وإن كان الخلاف لا يقع على الملفوظ، فثمة جدل واسع قد يتأتى عن زعزعة متصوراتنا التقليدية والبسيطة عن التلفظ.

إن التسنين الذي تمارسه القصيدة الرقمية على النسق اللساني، انطلاقاً من تهجينه بأنساق أخرى غير لسانية، يسهم حتماً بتكثيف المعنى، ومن ثم فهو يمكننا من تفادي حالات الانسداد التواصلي، التي قد تترتب عن عجز الكلمات، بل إن هذا التسنين قد يتحول بجنس الشعر إلى جنس آخر قادر على ابتلاع مختلف الأجناس الفنية والأدبية على حد سواء، انطلاقاً من مسرحة الحرف وتقويض ماهيته الأولى.

وتسمح النوعيات الرقمية المختلفة (الخطية، التشعبية، متعددة الوسائط، والتفاعلية) للنص الأدبي، بتغيير الصورة النمطية لرحلة القارئ نحو تشييد المعنى النصي، التي تنزع في النصوص التقليدية (الشفوية منها والمكتوبة) نزوعاً كلياً نحو مبدأ التراكمية الخطية المتصاعدة، بدءاً من القيمة الصفرية التي

تسبق فعل القراءة، حيث تضيف قراءة كل وحدة لسانية قيمة دلالية إلى أن تصل إلى الذروة. في مقابل ذلك فإن الأدب الرقمي لا يخضع لمنطق التتالي الخطي، فطبيعة النص الرقمي تتيح للقارئ أقصى درجة من درجات الحرية في استكشاف الفضاء النصي والتحرك ضمن نطاقاته المفتوحة، التي تكفل للقارئ الحق في ترك آثاره عليه، ليصبح كاتباً مشاركاً منتجاً للنص لا مجرد مستهلك سلبي، ذلك لأن وحداته مطروحة على نحو متواز، بشكل تنتفي فيه خاصية التراتب، فليس هناك ترتيب إلزامي مفترض للوحدات النصية، حتى إنه قد يصبح من خلالها التنبؤ بمسار القراءة الذي تنفتح خياراته أمام المتلقي.

إن الأدب الرقمي بتفاعيلته، مجال لتلاشي الحدود التقليدية بين القراءة والكتابة، كونه يتيح للمتلقي إمكانية الكتابة عبر فعل القراءة. فالقارئ يحظى بحرية مطلقة في بناء مساء القراءة عبر الانتقال الترابطي الحر[7] بين أجزاء النص، حيث يمكنه أن يتحول بين الفينة والأخرى إلى فعل الكتابة، عبر تغيير الألوان، واختيار الخلفيات، واستغلال خياراته لتوجيه النص.

إن استثمار الأدب الرقمي عموماً والشعر الرقمي خصوصاً، للوصلات الموسيقية، يسهم بقسط وافر في برمجة القارئ على تفعيل جانب التأمل – وذلك ما لا يقوى عليه النص التقليدي – في أثناء عملية التلقي؛ فالمقاطع الموسيقية (المعتادة منها وغير المعتادة) تأسر النفس بالكلمات الشعرية المكتوبة، وتستوقفها على نطاقات الإيحاء المفتوح.

إن ما نسميه بالقراءة الحرة، يظل رهن البرمجة القبلية لمهندس النصوص الأدبية الرقمية، فثمة طرق مختلفة في صناعة رقمية النص الأدبي، يمكن للأديب أن يتخيرها في برمجة التفاعل بينه وبين التلقي (الانتقال إلى خيار مفضل من مجموعة خيارات، الإجابة على سؤال بحيث تقرر الإجابة وجهة النص الجديدة، الطلب من المتلقي أن يتخذ قراراً ما عند نقطة معينة ونقله إلى جزء من

النص يترتب على ذلك القرار، تمكين القارئ من تغيير الألوان والخلفيات، أو اختيار المقطوعة الموسيقية المناسبة، وغيرها.

يذهب السيميائي جوزيف كورتاس(8) إلى التمييز بين نوعين من الأنساق الدالة الهجينة (نعني بها تلك الأنساق الدالة، التي لها القدرة على التأليف بين علامات متباينة): أنساق دالة تقوم على عرض علاماتها بالتتابع (قبلي/ بعدي)، وأخرى تقوم على عرض علاماتها بالتزامن دفعة واحدة بصورة كلية مجملة، تتصاحب فيها مختلف العلامات (كما هو الحال بالنسبة للصورة الثابتة، والرسم، والصورة الإشهارية، والفوتوغرافيا، وفن التشكيل، والنحت وغيرها). فالأولى تقتضي حضور البعد الزمني، في وقت تظل فيه الثانية في غنى عنه. بيد أن النص الأدبي الرقمي يتجاوز مفهوم تراتب الزمن على الرغم من أنه منوط بنظام التتابع القبلي والبعدي، كونه يتيح للقارئ إمكانية الرجوع بالصفحة إلى ما يسبقها بدل المتابعة، يستند إلى جملة من النصوص المترابطة architexte، القسرية لما يليها، وذلك بوصفه نصاً جامعاً Des hypertextes Le.

قودنا عمليات تفكيك طبقات النص الرقمي، إلى الأخذ بعين الاعتبار حضور النص الواصف، ذلك لأن انبناء النص الرقمي هو في الأخير تطبيق لقواعد الأنموذج النظري للبرمجة، metatexte، أي لذلك الأنموذج الرقمي الذي يستوعب مسارات التولد الآلي(9) المقررة على النص، حيث تتوزع على قاعدة البيانات ثلاث طبقات نصية:

- النص المشفر رقمياً؛ النص الواصف.
- فعل التوالد النصي: المسار الفيزيائي لتحولات النص.
- النص المسجل على الشاشة: قاعدة البيانات المتمظهرة على الشاشة، بما فيها مجموع الإضافات العرضية التي يدرجها المتلقي في أثناء فعل القراءة.

قد تتقاسم الآلة الرقمية بوصفها فاعلاً محركاً مع الأديب لقبه، فتنازعه سلطته؛ التي تتوجها النصوص للفاعل المبدع، بما تصطنعه من مثيرات، وما تقوى عليه من تمثلات حسية - غير اعتيادية - تزامنية وتعاقبية (الحركة، التجسيد، التصوير، الفيديو، التنويه الصوتي والحرفي، وغيرها). لذلك فإننا نعتقد أن الأدب الرقمي هو بمثابة نعي للمؤلف الذي زعمت البنيوية بإعلان موته، وإقرار ضمني بميلاد المؤلف المشارك، حيث «يغدو منتج النص التفاعلي [كما يرى منير سلامة] كاتبا وقارئا في الوقت نفسه، هويته أنه (كاتب مشارك): يعرف أنه لاتوجد هوية دائمة، ويفهم حاجته لهوية فريدة، وظيفتها أن تكون مشهدا للهويات المتعددة الكامنة بأعماقه، وغايتها الوصول إلى حد لا تكون عنده أية قيمة لقول (أنا)، أو (نحن)، في مقابل العوالم المتنوعة التي نحن عليها حقا»؛ لأن قارئ الأدب الرقمي لم يعد بسلبية القارئ الورقي، كونه قارئ متفاعل مندمج مع النص، يحظى بصلاحية أكبر في إعادة تشكيل النص، ومن ثم مشاركة الكاتب في فعل الكتابة المفتوح، ضمن إطار تواصلي تفاوضي بين الكاتب والقارئ.

إن الملكية الإبداعية للقصيدة الرقمية غير مسجلة للشاعر وحده، وإنما يشاركه فيها فنانو اللوحات التشكيلية المرافقة للنص، ومنتجو الأفلام ومقاطع الفيديو، وعازفو القطع الموسيقية، ومصممو البرامج الإلكترونية، على أن يحتفظ الأديب برؤاه الخاصة في توزيعها، بما تمليه رؤيته الشعرية، واختياراته وتصوراته في افتراض العلائقية بين هذه الفنون والنصوص المتعددة؛ إذ لامجال للغياب في سنن الإبداع الرقمي، فكل معنى هو كاشف عن نفسه مثير لاستكشافه. بل ثمة في واقع الأمر، تداول في أثناء فعل القراءة لما نسميه بـ«الحضور المتوازي». فإذا كانت الكلمات في الأدب الورقي تختفي وراء غموضها المعجمي، بغية تحقيق معان جديدة، فإن المعنى في النص الرقمي

(المعلومة الأدبية) يمثل رحلة استكشاف موجهة يحددها دليل مسارات اختراق النوافذ والوصلات، وتمليها طبوغرافيا الملفات مبثوثة في ثنايا النصوص.

يكاد البناء الأدبي للنصوص، يكون مشروطا ببرمجة المتلقي على التمثل الذهني للمعاني، لذا فإن النص الرقمي يتيح إمكانية للتمثل المتدرج؛ حيث يمكن للقارئ إعادة بناء النص ذهنيا، عبر التحفيز الاستذكاري لمختلف المحطات التمثيلية المتوالية المقروءة تعاقبيا على سطح الشاشة. ولاشك في أن البرامج الحاسوبية المتعددة الوسائط تتيح لمشتغلين على مثل هذا الجنس الأدبي إمكانية تسخير أنماط الكتابة المختلفة في سبيل ترقية الحاسة التخييلية عند الأديب، من دون حاجته إلى احتراف المهارات الفنية في فن الرسم والنحت (التجسيم الافتراضي)، والموسيقى، والتحكم في تقنيات الصوت وغيرها. وكل ما يحتاجه الأديب هو معرفة بسيطة ببعض البرامج متعددة الوسائط، التي تمكنه من صنع ما يتخيل بيسر.

إن النص والخطاب هما وجهان لعملة واحدة، وفي الأدبية التقليدية تقوم هذه العلاقة على جانب كبير من التوازي، حيث يمكن بسهولة ضبط حدود للنص، وذلك مالا نلفيه في الأدبية الرقمية، بوصفها أدبية تنهض على مبدأ الانفتاح النصي، ومن ثم يصبح بناء خطابية هذا النص، متوقفا على فهم متبصر لسيميائيات التلفظ. إن نص الأدب الرقمي، هو نص متمنع عن النحوية بشكل قد يتعذر إيجاد حدود لمرفولوجيته؛ ولعل الحديث عن نحو للنص الرقمي على غرار النص التقليدي عند فان دايك، يظل مستبعدا على الأقل في الوقت الحالي.

وعليه، سنجد أن بناء نسق نقدي للأدب الرقمي مرتهن باستحداث قطيعة إبستيمية مع مفاهيم القراءة التقليدية، على الأقل تلك المتعلقة بمفهومي القراءة والكتابة. فقط لأن وظيفة الكتابة تغدو قسمة بين المبدع الأول والنص نفسه والقارئ على نحو تعاضدي. فالنص الرقمي يعد بدوره كاتبا لما يتضمنه

من وظيفة التولد، التي تهندس لها معطيات الإنجاز الأولي، انطلاقا من أوليات التسنين الرقمي، حيث يتولى الحاسوب معالجتها (قراءة = ترجمة = تأويل آلي)، عبر إعادة تسنينها من جديد، فتغدو الشيفرة الرقمية نصا مرئيا.

الهوامش

(1) يذهل المرء وهو يضطلع على مستجدات أفضية الإنترنيت، للكم الهائل من البرامج المجانية، التي تتيح للإنسان اختلاق خوارق رقمية معجزة. إن الثورة الرقمية استطاعت فعلا أن ترمي بكثير من مخلفات الثورة الصناعية، و أن تكسد صناعات كثيرة، انطلاقا من تحويل الآلة إلى مجرد معالج رقمي. بيد أن هذا العالم ليس بمنأى عن هاجس الدمار الشامل ، وعليه فإن خطر الفناء الرقمي سيظل متربصا بحضارة القرون القادمة، ما لم يكن العالم الرقمي جاهزا للتصدي لخطر الفيروسات الرقمية الفتاكة.

(2) نشرت هذه الرواية الرقمية على موقع اتحاد كتاب الإنترنيت العرب، يمكن للقارئ الاطلاع عليها على الرابط الآتي:

/http://www.arab-ewriters.com/chat

(3) نشرت هذه الرواية الرقمية على موقع اتحاد كتاب الإنترنيت العرب، يمكن للقارئ الاطلاع عليها على الرابط الآتي:

/http://www.arab-ewriters.com/saqee3

(4) نشرت هذه القصيدة الرقمية على موقع النخلة والجيران، ويمكن للقارئ الاطلاع عليها على الرابط الآتي:

http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/111111-moshtak.htm

عمد الدكتور مشتاق عباس معن في هذه القصيدة، إلى استثمار تقنية النص المترابط، في التأليف بين ستة نصوص تتفرع من نوافذ متصلة تجمع بين الأشكال الشعرية الثلاثة : العمودية والتفعيلية (الحرة) وقصيدة النثر . تتألف الصفحة الواجهة من خلفية زرقا متدرجة، كتب في أعلاها العنوان باللون الأحمر ، وبشكل متواز عموديا تم توزيع مجموعتين من أزرار النقر، تتوسطهما صورة تجسيمية ثلاثية الأبعاد، تصور تجريديا الصرخة الإنسانية. على يسار الرسم ثبت زرين للنقر كتب عليهما: اضغط على ضلوع البوح، وتراصفت خمس أيقونات زرية على يمينها لتؤلف لازمة المقطع الشعري: أيقنت – أن – الحنضل– موت – يتخمر.

(5) يمكننا أن نشير على سبيل المثال لا الحصر، إلى تجربة الشاعر العراقي أحمد ناهم في ديوانه: «مشاعر رقمية (قصائد الكترونية بألوان مضيئة)»؛ المنشور على صفحات كتاب ورقي.

(6) إن الجلوس لساعات طوال أمام شاشات الحاسوب، يجعلنا في كل مرة ندرك مدى شدة التسارع غير الاعتيادية للزمن الرقمي؛ أي أن قراءة النصوص الرقمية بتسارعها الذي يفوق تسارع القراءة الورقية، قد يسهم بقسط وافر في ارتفاع المردودية الكمية للقراءة.

(7) ينظر كتاب:

Joseph Courtés، La sémiotique du langage، éd. Armand Colin،2007.

(8) لقد دأب **جيرار جنيت** في كتابه «أطراس/ الأدب في الدرجة الثانية» على ابتداع جملة من المصطلحات النصية، يمكننا استثمارها في الوقت الراهن لبناء قاعدة أولية تتيح لنا التعاطى مع المفهوم الجديد للنص.

Gérard Genette، Palimpsestes/la littérature au second degré/ 1ère publication. Ed. Du Seuil 1982.

(9) عمد جون بيار بالب في ثمانينيات القرن الماضي إلى تطوير فرضية التوليد الآلي للنصوص، وإليه يعود الفضل في طرح مصطلح المؤلف الواصف le méta– auteure، حيث يمكن للبرمجة أن ترسي مسافات بين المؤلف والمؤلف، ينظر:

Philippe BOOTZ،Poésie numérique : la littérature dépasse-t-elle le le texte?،p.7.



سيميائية القصيدة
«عابرون في كلام عابر» لمحمود درويش نموذجاً

أحمد علي محمد

1 – المستنسخ النصي والعنوان :

تبدو لنا العلاقة، بين المتعاليات النّصية والمتن، من الناحيتين التركيبية والدلالية، أشبه بالاستنساخ[1]، أو قل – إنْ شئت – إنّها ضربٌ من التعالق على المستوى التركيبي، وصورة من صور التشاكل أو الموازاة على المستوى الدلالي، ومن المعروف أنّ القصيدة الموروثة قدمت نفسها إلى المستمعين منذ خمسة عشر قرناً من دون عنوان، ومع ذلك فهذا لا يعني أنّها جسد بلا رأس، بل إنّ عنوان القصيدة الموروثة قد يكون مضمراً في مطلعها واستهلالها، ذلك لأنّ القصيدة العربية كانت تنساب على ألسنة أصحابها على هيئة قطعة كلامية رأسها المطلع أو الابتداء أو الاستهلال ، مكتفيةً بحاملها النّصي، مستغنيةً عن متعالياتها وعتباتها في الظاهر، وهذا إنّما يتصل بمنطق الشِّعر العربي نفسه، فكان العرب إذا ما تذاكروا الأشعار قالوا: هذا من شعر فلان، هكذا بلفظ عام، وإذا ما أرادوا التعيين أكثر أفادوا أنّ ذلك الشِّعر من قصيدة لفلان أوّلها كذًا، وجرت العادةُ على إسقاط اسم القائل، كما نجد ذلك في كثير من المصنفات الأدبية،

إذ ترد عبارات مثل: ((قال أحدهم))، و((قال الآخر))، و((أنشد أحد الشُّعراء))، وغير ذلك من الصيغ التي يصعب معها التحديد، ومع التقادم وتراكم الأقوال الشّعرية اشتدت الحاجة إلى تعيين القصائد المشهورة والأقوال السائرة، فكانت في الأغلب تأخذ بالتسميات على ما هو مشهور، كما هو الشأن في المعلقات أو المذهبات التي ميزتها العرب من سائر شعرها، فقال ابنُ عبد ربه: ((إذا كان الشّعر ديوان العرب خاصةً، والمنّظوم من كلامها، والمقيّد لأيامها، والشاهد على أحكامها، حتّى بلغ من كلف العرب به وتفضيلها له أنْ عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشِّعر القديم، فكتبتها بماء الذَّهب في القباطي، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال: مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير، والمذهبات سبع، وقد يقال لها المعلقات))[2]، وكذا نجد أبا زيد القرشي يطلق تسميات على مجموعة من القصائد كالمجمهرات والمنتقيات والمذهبات والمراثي والمشوبات والملحمات، إضافة إلى المعلقات[3]، وأمكن في ضوء ذلك تداول عدد من القصائد بمسميات خارجة عن بنيتها التكوينية، ومع ذلك سيقت في مجال التعيين؛ لأنّها أضحت معروفة لدى المتلقين بهذه المسميات، وإلى جانب ذلك اشْتُهرت قصائد كثيرة بمسميات صوتية كدالية النابغة، ولامية الشنفرى، وعينية أبي ذؤيب، وسينية البحتري، وميمية المتنبي وغيرها، مما يشير إلى أنّ العرب كانت تعي أهمية التسمية التي تقوم مقام العنوانات، مع أنّ ما أطبقت عليه أشعارها عامةً هو عدم التعيين وتجاوز العنوان وإقصاء التسمية. قد يكون إضمارُ العنوان ناجماً عن طبيعة الشاهد الذي يقوم بنفسه في الثقافة العربية، أعني أنّ موضع الشاهد في كلام العرب بيت أو عدد قليل من الأبيات، إذْ أسست علوم العربية قواعدَها على الشواهد المفردة من دون النّصوص الطوال التي تحوج في أثناء تداولها إلى عنوانات، وكذا النّقد الأدبي أقام أحكامه على أبيات مفردة، فقيل: هذا أمدح بيت وأهجى بيت وأغزل بيت، وأخذ فلان معنى فلان الذي ينطوي عليه بيت واحد.

وفي الزمن الحديث ترأس العنوان القصائد بطريق أصحاب المذهب الرومانسي، فأمسى بنية موازية للقصيدة، تعضد البنية الأساسية فيها دلالياً، كما تعالق معها تركيبياً، بيد أنّ العلاقة التي رصدها كثير من النقاد بين العنوان والنّص لم تَجُزْ الحدود الشكلية، من أجل ذلك كان العنوان عند هؤلاء بنية خارجة عن بنية النّص الأساسية، فقيل: إنّ العنوان الذي تلبسه القصيدة في أحسن أحواله كلمة أو عبارة منتزعة من جسد النّص(4).

والمهم في المسألة أنّ إحداثَ العنوانات في القصيدة العربية الجديدة صار نهجاً يُتبع، فليس هنالك شاعر اليوم ينظم قصيدة من دون أن يضع لها عنواناً، وليس ذلك فحسب؛ بل أصبحت المجاميع الشّعرية التي تُطْبَعُ ذات عنوانات، من أجل ذلك صار الوقوف عند هذه الناحية، وإطلاق مزيد من الأسئلة النقدية حولها، لازماً لتوضيح العلاقة بين العنوان والمتن، ولاسيما أنّ النّقد الحديث اليوم يوسع دائرة المتعاليات أو الحواشي أو الأطراف الملحقة بالنّصوص ويرفع من شأنها، ويدقق في دراستها، بوصفها بنى لغوية موازية تسعف بإدراك الدلالة النصية وتعيين مقاصدها الأدبية. والواقع أنّ النّص الأدبي بعامة خطاب لغوي يمكن تقطيعه، بمعنى أنّه مؤلف من بنى جزئية، تكوِّن في مجموعها ما يعرف بالنّص التام، أي أنّ العنوان في حقيقته بنية نصية جزئية، وكذا المتن هو الآخر بنية نصية جزئية، من أجل ذلك باتت الحاجة ملحة للنظر في الروابط والعلاقات بينهما، إذ النّص المتن قد يكون صورة موسعة للعنوان، والعنوان قد يكون صورة رمزية للنّص، وكلاهما يتصل بالآخر بأكثر من سبب، مع وجود نسبة بينهما من الجهة المنطقية، أي أنّ التعالق بين العنوان والمتن يخضع بالضرورة إلى علاقة الجنس بالنوع، فهو تمثيل رمزي وبنية قابلة للاندماج بالمتن. إنّ التعالق بهذا المعنى يعني شبكة من الروابط الشكلية والمضمونية، أصلها علاقة استنساخية، وعلى هذا النحو لم نعد نقدّر – على جهة التحديد – أيهما أهم: المركز أم الأطراف، وأيهما تولد أو استنسخ من

الآخر: العنوان أم المتن، ولكننا بوساطة التحليل نستطيع بالنظر إلى المتن والحاشية من بعد مناسب، تحديد ما اصطلح على تسميته بالنصية، أو جملة الاشتراطات الألسنية التي ترى في النّص حدثاً اتصالياً، كما يقول بيوجراف، فنفترض تلقائياً معايير عدة، كالتماسك والاتساق والقصد والقبول والإعلام ورعاية الموقف والتناص[5]. على أنّ هذه الاشتراطات من وجهة نظر التحليل النّقدي لا تنحصر فيما نسميه متناً، بل تشمل المتن والحاشية على حد سواء.

تكشف العلاقات الصريحة بين العنوان ومطلع النّص في قصيدة محمود درويش (عابرون في كلام عابر) عن تواز لا ينجم عنه تناظر تركيبي، أو تساو دلالي؛ بل تحيل على استنساخ يفضي إلى تكرار نمطي يتصدر بدايات مقاطع القصيدة، ماعدا الأخير، وهو قوله: (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، لذا تفتق الروابط التركيبية بين العنوان ولازمة التكرار على النحو الآتي:

العنــوان	لازمة التكرار
—	أيها
عابرون	المارون
في	بين
كلام	الكلمات
عابر	العابرة

من الواضح أنّ مطلع القصيدة، أو ما يشكل نواة النّص المتن، مستنسخ من العنوان، مع إجراء نوع من التحويل والاستبدال الذي يطول معظم مفردات المطلع على النحو الآتي:

عابرون – المارون ـ (استبدال)

كلام – الكلمات ـ (تحويل)

عابر – العابرة ـ (تحويل)

التحويل هنا انتقال من صيغة تذكير مفرد منكر لبست الوحدتين (كلام ـ عابر) في عنوان القصيدة، إلى صيغة جمع مؤنث معرف لحقت بالوحدتين ذاتهما في المطلع (الكلمات ـ العابرة)، ثم استحالت لازمة مكررة في بداية مقاطع النص عامة، وهو تحويل يشي في جوهره بأصل الخلق، أعني أنّ الأنوثة في البدء تولدت من الذكورة، أو أن المطلع الذي يمثل جسد القصيدة بصيغته المؤنثة (الكلمات العابرة) استنسخ من العنوان بوصفه جاء بصيغ التذكير (كلام عابر)، فولدت قصيدة درويش، بالمعنى المجازي لكلمة قصيدة، من العنوان بمعناه الذكوري.

أما الاستبدال الذي انتقلت بموجبه وحدة (عابرون) بصيغة جمع مذكر منكر في العنوان، إلى صيغة جمع مذكر معرّف (المارون) في المتن، فهو تحوير مواز للتحوير الذي شمل وحدات المطلع عامة، إذ أسهم في نقل النص بكامله من دائرة العموم إلى دائرة الخصوص، ليتأسس بذلك موضوعٌ يعين حدثاً ويخص تجربة.

هنالك فروق في المعجم بين (عبر) و (مر) من حيث الدلالة، فقيل: مررت به وعليه مراً ومروراً وممراً، ومر فلان، وأمررته: أمضيته، ومر الأمر: استمر ومضى، ومن المجاز يقال: استمر مريرة: استحكم ، وأمر فلان فلاناً: فل عنقه ليصرعه(6). وأما (عبر) فلها دلالة مغايرة، فقيل: عبر الرؤيا يعبرها: فسرها، وأخبر بما يؤول إليه أمرها، وفي التنزيل العزيز: ﴿**إن كنتم للرؤيا تعبرون**﴾(7)، والعابر الذي ينظر في الكتاب فيعبر بعضه ببعض حتّى يقع فهمه عليه(8).

إنّ لفظ (عابر) الذي جاء في العنوان صفةً لـ (كلام) يحيل على مستوى تأويلي، بوصف المعنى للفظ – كما أسلفنا – يتصل بالتفسير والتأويل والفهم، وهـذا ظاهر في سياق العبارة، ذلك لأنّ تعبيره (كلام) لا يعنى اللّغو أو الهذر أو الهذيان، وإنما يعنى الكلام المبطن الذي يستلزم فهما وتأويلاً، أي أنّ لفظ

(كلام) هو القصيدة نفسها، ولفظ (عابر) فيه تحريض على الفهم والتأول، وأما الانحراف الدلالي من سياق القصيدة الذي يحيل على الفهم والتأويل الذي انطوى عليه العنوان، إلى سياق النداء (أيها) والاستبدال (المارون) إنما هو انتقال تلقائي من موازيات النص إلى متنه، لتحديد الدلالة التي لا ترمى إلا إلى توجيه الخطاب لتأسيس موضوع القصيدة المتمثل برصد صراع لا يزال مستمراً، وفي التركيب الذي جاء في المطلع دلالة على سيرورة ذلك الصراع من خلال التركيز على الصيغ الاسمية (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، إذ الاسم بتجرده عن الزمان يستحيل تعبيراً عن الحال، وبالمقابل ينهض الفارق الدلالي بين (كلام عابر)، ومؤداه – كما أسلفنا – كلام مؤلف يستدعي التفسير والتأويل، وهو غير محدد، لهذا جاء بصيغة نكرة موصوفة. و(الكلمات العابرة) التي تنزع إلى التعيين والتحديد من خلال تأنيث الخطاب وتعريفه، أي القصيدة المعينة التي تجسد تجربة نضالية، لذا يتحدد الفارق الدلالي بين عبارة (كلام عابر) و(الكلمات العابرة) بوصف العبارة الأولى تفضي إلى القصيدة، أي قصيدة، والثانية إلى القصيدة التي تجسد القضية وتشخص الصراع، من أجل ذلك بدأ النص بدلالة عائمة أو نكرة في قوله (كلام)، منتهياً إلى دلالة معينة أو معرفة في قوله (الكلمات).

2 – **تقطيع الخطاب** :

ثمة إمكانية من الجهة السيميائية بتقطيع الخطاب، بمعنى أنّ كلّ مقطع في النّص يشكّل وحدة مستقلة لها وظيفة خاصة بها، وهي في الوقت نفسه قادرة على الاندماج مع الوحدات الأخرى المكوّنة للنّص الكامل، وهذا بدوره يفضي إلى إبراز التعالق بين النّص الموازي والنّص المتن، ويستحكم في تحديد السمات الدّلالية التي تظهر في مقطع دون آخر، وعليه ليس ضرورياً في ضوء هذه الملاحظة دراسة البنى اللّغوية المكونة للنّصوص دراسة شاملة،

بل يمكن إقصاء الدّلالات الهامشية والتراكيب التقليدية والعبارات المتداولة والصور المعتادة، وسائر الأنماط التركيبية التي لا ينجم عنها تخييل في نفس المتلقي، والتركيز على مناحي التفرد فحسب، سواء أكان ذلك على المستوى الدّلالي أم على المستوى التركيبي(9).

في المقطع الأول يتفتق الخطاب كما أشرنا عن أسلوب ندائي مبهم (أيها)، تلاه وصف لازم (المارون)، جرت وفقه سلسلة من الصيغ الفعلية على النحو الآتي:

أيُّها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا
وخذوا ما شئتمُ من زرقة البحر ورمل
الذاكرة
واسرقوا ما شئتمُ من صور كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجرٌ من أرضنا سقفَ السماء

من الواضح أنّ مؤدى النداء هنا يشف عن حوار استلزامي، تعضده قوة إنجازية مشفوعة على المستوى الدلالي بسلسلة من أفعال الأمر ، مما يجعل هذا الضرب من الأفعال مناسباً موضوع النّص، بمعنى أنّ الخطاب هنا يريد أن يجعل المتكلم في رتبة أرفع من رتبة المخاطب، وهذا إنما يكشف عن جانب انفعالي اشتد بروزه مع هيمنة صيغة الأمر في قوله:

(احملوا ـ انصرفوا ـ اسحبوا ـ خذوا ـ اسرقوا). في حين انطوى الخطاب في هذا المقطع على فعل ماض واحد (شئتم) جاء مكرراً في موضعين، أما المضارع فتركز في نهاية المقطع (تعرفوا ـ يبني)، مما يلفت النظر إلى نوع من

الاستدارة أو الالتفاف، بمعنى أنّ الدلالة مع صيغة الأمـر بدأت بالحال، ثم تحولت إلى الماضي، وبعد ذلك عادت إلى الحال التي تشي بالامتداد نحو المستقبل، فقوله: (يبني)، لا يعبر عن الحال بمقدار دلالته على المستقبل، فجاء طبقاً للدلالة المرادة (سيبني)، أي في حال انهزم المغتصبون بالمقاومة التي اتخذت من الحجر وسيلة للتحرر، سوف يبني ذلك الحجر سماء وكياناً.

الانفعال هنا حركي، أقصد أنّه ناجم عن التوسع في استعمال أفعال الأمر، مع أنّ مجاله الذي يظهر فيه عادة هو الأصوات، ومع ذلك فقد أسهم في تأسيس دلالات وفق علاقات غير معهودة، لتصبح هنالك إمكانية في انسحاب ساعات المغتصب من الوقت، وأخذه زرقة البحر ورمل الذاكرة والصور، غير أنّ شيئاً واحداً ليس باستطاعته أخذه وهو الحجر، الذي شكل بؤرة وهدفاً، فاستحال عموداً يبني سماءً، من أجل ذلك كان رمزاً للمقاومة والبناء والديمومة.

التراكيب هنا تمثل انزياحاً دلاليا واسعاً عن المعجم، مؤسسة بذلك سياقات شديدة الصلة بالمرجع، أعني أنّ القصيدة تخرج من عالمها اللّغوي إلى عالمها الواقعي، ومن خطأ التقدير أن ننظر إلى عبارته: (كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء) من باب المجاز، فلو قال: (كيف يبني حجر سقف السماء) لأمكن حمل هذا التركيب على محمل المجاز، والذي يمنع من تأول العبارة تأولاً مجازياً قوله:(من أرضنا) الذي يحيل على الواقع، ففي الأرض قامت ثورات كثيرة، لكن أرضاً واحدة نجم عنها انتفاضة، وفي العالم مقاومات عديدة ضد المستعمرين، بيد أنّ مقاومة واحدة اتخذت من الحجر سلاحاً، من أجل ذلك كان تعبير (من أرضنا) مرجعاً أخرج البؤرة من حيز اللغة إلى حيز الحياة، وصار بالإمكان إحالة الدلالة على مرجعها الواقعي لا المعجمي، وبهذا يستحيل المرجع في هذا المقطع سياقاً تتفجر منه دلالات كثيرة، وفي

ضوئه أيضاً أصبح المجاز ممكن التحقيق، أقصد أن القصيدة تريد أن تثبت أن الأصل في اللغة إنما هو المجاز لا الحقيقة، بمعنى أنّ المعجم قيّد اللُّغة التي كانت قبل ذلك مطلقة، حتّى لكأن المجاز سابق للحقيقة اللّغوية، والمعجمات قيدت ما هو حقيقة، وتركت المجاز لأنّه لا ينحصر، والزمخشري حين ألّف معجمه (أساس البلاغة) رصد بعض المجازات اللّغوية التي انتهت إليه، لكن هذا الجهد لم يتابع، وفي عصرنا تشكل المجازات على ألسنة الشعراء مشكلات تحول من دون تعيين المقاصد مثل قول درويش: (احملوا أسماءكم وانصرفوا)، فنحن في الحقيقة لا نقول: احمل اسمك وانصرف، لأنّ الاسم والمسمى شيء واحد لا ينفصلان، فهذا منجز لغوي شعري يشي بمعنى لا تعرفه الحقيقة اللّغوية ولا المجاز، ولكن ذلك المعنى الغريب يغدو ممكناً في ضوء المرجع الواقعي، أقصد بطريق الوعي الذي يحيل عليه خطاب النص، إذ يمكن تعيين المقصود بالتعبير عن حقيقة المغتصب الذي ظهر في الوجود بتسميات مزيفة أو مصطنعة، من أجل ذلك أمكن رحيله بأسمائه الدخيلة، وهذا منطق واقعي، فالدخيل هو واسمه دخيلان، فمن هذه الجهة أمكن رحيله باسمه، وهـذا مستوى تداولي ناجم عن علاقة استقبالية تتم بوساطة الوعي بين النص والمتلقي، وكذا قوله: (اسحبوا ساعاتكم من وقتنا) بمعنى أخرجوا من زمننا ومن مكاننا، فالتعبير بألفاظ الزمان (ساعاتكم ـ وقتنا) يفضي إلى علاقة الزمان بالمكان، لأن الزمان لا ينفصل عن المكان، وقوله: (خذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة)، فيه إحالة على المغتصب الذي أراد أن يغير الواقع، غير أن ذلك ليس ممكناً، لأن زرقة البحر طبيعة لا يحسن تغييرها، ورمال الشواطئ جزء من الذاكرة لا يمكن محوها، بمعنى أن صيغ التحدي ناجمة عن مقابلة من نوع فريد، طرفها الأول صريح فحواه القدرة على الفعل، والآخر مضمر مؤداه الإصرار على الصمود:

التعبير الصريح	التعبير المضمر
خذوا ماشئتم من زرقة البحر	زرقة البحر لا تنفد لأنها أزلية
خذوا ما شئتم من رمل الذاكرة	الأرض حيزها التام في الذاكرة لذا صورتها باقية
اسرقوا ما شئتم من صور	نحن نوجد الصور

في المقطع الثاني يستحيل التقابل بين الوحدات اللغوية تنافراً حاداً إذ يرد:

أيها المارون بين الكلمات العابرة
منكم السيف ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى ومنا حجر
منكم قنبلة الغاز ومنا المطر
وعلينا ما عليكم من سماء وهواء
فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقص وانصرفوا
فعلينا نحن أن نحرس ورد الشهداء
وعلينا نحن أن نحيا كما نحن نشاء

السيف لغةً لا يطابق الدم، والفولاذ والنار لا يطابقان اللحم، والدبابة لا تطابق الحجر، وقنبلة الغاز لا تطابق المطر، فهذه سلسلة من المتنافرات الحادة، وصحيح أن الطرف الأول منها يشكل حقلاً دلالياً من الناحية الرأسية أو العمودية بوصف مفرداته من أدوات الحرب (السيف ـ الفولاذ والنار ـ دبابة ـ قنبلة الغاز)، غير أنّ النّص من الجهة الأفقية يؤسس من خلال التقابل بينها بنى

متضادة تمثل انزياحاً على المستوى اللّغوي، بيد أنها في ضوء المرجع الواقعي تمثل طباقاً ممكناً يتأسس بين: السيف ودمنا / الفولاذ ولحمنا / الدبابة وحجر / قنبلة الغاز والمطر). وهذا إنما يحيل على أن العلاقات بين الوحدات اللغوية لا تحكم هنا بالحقيقة بمقدار احتكامها إلى المرجع، وفي ضوء المرجع تغدو المطابقة بين عناصر متنافرة تأسيساً للموضوع، ذلك لأن صميم القصيدة قائم على التحدي بين القوة المادية (السيف ـ الفولاذ ـ الدبابة ـ القنبلة)، والإرادة الصلبة (لحمنا ـ دمنا ـ حجر ـ مطر)، فهذه العناصر التي لا تقوم في اللغة أضداداً متعادلة، إلا أنها في القصيدة بفعل الإرادة نهضت وسائل معادلة، لا بل متفوقة على وسائل القوة المادية ليبلغ الصراع أشده على أثر عقد لون من التطابق بين مجموعتين لم يكن من المعتاد أن تتقابل على هذا النحو التركيبي، ومع ذلك فهذا الضرب من التقابل ليس خيالياً، وليس لغوياً أيضاً، بل إنه يستند إلى مرجعية واقعية، لأن المواجهة الموصوفة هنا تمت بالفعل بطريق الانتفاضة، حين قابل الدم السيف، وقابل الحجر الدبابة، وقابل اللحم الفولاذ ، لتبقى هنالك مقابلة شعرية ثرية الدلالة تمثلت في قوله: (منكم قنبلة الغاز ومنا المطر)، فعبّر فيها عن إمكانية تحول المعنى كليةً عن الوضع اللغوي الحقيقي إلى مساحة مجازية شاسعة تحيل على أنّ المطر رمز للنماء والخصوبة والولادة المتجددة، وهذا ما يمكن إنتاجه على المستوى الواقعي؛ لأن جيلاً بعد جيل يتوارث الإرادة والتصميم على التحدي، لذا كان المطر هو الأجيال المتجددة التي لا تني تتشرب معاني الكفاح على الدوام، وفي ضوء ذلك يكتسب التعبير (وعلينا ما عليكم من سماء وهواء) دلالة مرجعية أيضاً، وفي الوقت نفسه يحيل على فكرة تعضدها تجربة الكفاح التي مضى عليها أكثر من نصف قرن، وهي أنّ التوازن متحقق بالضرورة في الوجود، بين قوة السلاح وقوة الإرادة، والإرادةُ معنىً تحولت إلى فعل بطريق الانتفاضة، وتحولت إلى ممارسة بطريق المقاومة، لهذا لم يكن التعبير الانفعالي: (فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا) إذعاناً لسلطة القوة، بل فيه تصميم على التحدي، لقوله:(انصرفوا)، وكذا قوله:(وادخلوا حفل عشاء

راقص وانصرفوا) فيه إشارة إلى حتمية زوال الاحتلال، وبالمقابل تتمثل في قوله:(نحرس ورد الشهداء) رؤيا تشير إلى حتمية الانتصار، لينفتح النص على جانب تبشيري يوحي به الفعل المضارع (نشاء)، الذي يمثل التفاتاً مع الماضي (شئتم) المذكور في المقطع الأول، ويشكل معه تطابقاً على مستوى الزمن وعلى مستوى الدلالة، وعلى مستوى الخطاب أيضاً، انظر إلى ضمير المتكلمين (نحن) المقدر في قوله: (نشاء)، وضمير أنتم الظاهر في قوله: (شئتم)، لتجد أنّ التطابق قائم بين الظاهر والمستتر، ثم انظر كيف تحلى ذلك التطابق بدلالات شتى، أظهرها أنّ القصيدة جزء من التحدي وجزء من الصراع، بوصفها تسند الفعل (نشاء) إلى جملة من المتكلمين بمن فيهم صاحب النص.

يمعن النص في المقطع الثالث في التكرار، وهو تكرار لفظي في غالبيته يشفّ عن تماسك النسج الشّعري عامة:

أيها المارون بين الكلمات العابرة
كالغبار المر مروا أينما شئتم
ولكن لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا
ولنا ما ليس يرضيكم هنا
حجر أو خجل
فخذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم
على صحن خزف
لنا ما ليس يرضيكم لنا المستقبل
ولنا في أرضنا ما نعمل

التكرار هنا أشبه بالعجين المُملك، وبصرف النظر عن الناحية الإيقاعية التي أفادها التجانس اللفظي بين (المُر) و (مروا) والتشكيل اللاحق في قوله: (لا تمروا)، الذي ينطوي على علاقة ضدية تفتقت من قلب التجانس بين (مروا ـ لا تمروا)، فإنّ هذا الضرب من التكرار منوط بضرب آخر أظهره النص على مستوى السطح من خلال لفظ (شئتم) ليستحكم بالبنية العميقة، وما مؤدى التضاد الذي أفاد التخيير بين (مروا ـ لا تمروا) إلا لإثبات معنى تنفيذ المشيئة، أي القدرة على الفعل، وهذا محقق في ضوء امتلاك قوة الإنجاز، ومع ذلك فإنّ التحقيق لا يعني كامل الإنجاز، لأن إنجاز المرور كعدمه طالما أن القصيدة لا تعده أكثر من غبار متطاير: (كالغبار المر مروا أينما شئتم)، وهذا بطبيعة الحال لا يمنع من مقاومته وإزالته (ولكن لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة).

ثم يأتي التركيز على تكرار لفظ (حجر) بصورة نمطية شملت أغلب مقاطع النص، مع ما يعضده على المستوى التركيبي من توسع في مجالات الدلالة بصورة لا تقبل التعيين في قوله: (ولنا ما ليس يرضيكم هنا حجر أو خجل) فـ "أو" تفيد التخير وهي عاطفة، بمعنى ما ليس يرضيكم هنا حجر وما ليس يرضيكم هنا خجل، بقصد الترادف البعيد دلالياً لوجود فارق على المستوى اللغوي بين (حجر) و(خجل)، فالحجر المراد، بالنظر إلى المرجع، أداة للمقاومة، والخجل، في أدنى معانيه إلى هذا السياق، الحيرة والثقل والاضطراب، فهل أراد النص من خلال هذا الترادف التعبير عن اللامعنى، أي الانتقال بالمعنى إلى درجة الصفر، وتعطيل اللغة لتستحيل أصواتاً فحسب؟

على أية حال جاز الغرض من التكرار المعنوي المراد من (حجر أو خجل) إلى غرض يمكن تسميته بالتشكيل التركيبي الجديد الذي نحت إليه القصيدة الحديثة عموماً، الذي لا يتوخى المماثلة أو المطابقة بقدر ما يتوخى المشاكلة، ومعناها تساوي المكان مع اختلاف الحال، فكان التركيز هنا على تماثل الصيغة (حجر = خجل) من حيث الوزن ومن حيث الإيقاع ، من أجل

ذلك أراد المنشئ إيجاد علاقة سياقية بينهما تحدد المعنى بطريق إزاحة الدلالة المعجمية، وتأسيس دلالة جديدة من شأنها منح النسيج الشعري خصوبة وجدة.

دلالة الحجر في النص مركزية أسها المشيئة، وتكرار هذه الكلمة في مواضع شتى يكسب النص اتساقاً على مستوى البنية السطحية، مع أنه على المستوى العميق يحيل على تعارض مقصود بين المفهومات لغرض تداولي، بمعنى أن ذلك التعارض أشبه بالفراغ أو اللامعنى الذي يستثير المتلقي ويدعوه إلى مزيد من التأمل.

التكرار في النص يمثل تقنية لا تقف عند تخصيب النسيج الأدبي، بل يجوزه إلى ضرب من الانزياح الذي يوسع الفارق من حيث الدلالة بين الإنجاز الذي يشي به الفعل، والقدرة التي يشف عنها القول، فالفعل (شاء) بدلالته النحوية له مجال إنجازي؛ لكونه حدثاً مقترناً بزمن، إلا أنه من جهة تحقق الدلالة من الناحية المرجعية لا تنجم عنه أهمية، أو أنه عبثي فقال: (فخذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف)، بمعنى أنه لا حاضر لكم يدل على وجودكم ولا حقيقة لحالكم، فليس لكم سوى الماضي(شئتم) فاعرضوه في سوق التحف، ثم أردف (وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد على صحن خزف) إمعانا في السخرية والتهكم، حين جعل هيكلهم المزعوم كعش الهدهد الذي هو في نهاية النتن والقذارة، فقيل إن الهدهد عند العرب طائر منتن البدن في جوهره وذاته، وسبب ذلك كما يورد النويري: أنَّ القنزعة التي على رأسه جيفة أمه، إذ قبرها في رأسه لما ماتت، وقيل: إن سبب نتنه أنه يطلب الزبل، فإذا وجده نقل منه وابتنى بيتاً، فإذا طال مكثه في البيت، وفي مثله ولد، اختلط ريشه وبدنه بتلك الرائحة فورث ابنه النتن كما ورثه هو من أبيه وكما ورثه أبوه من جده[10].

في المقطع الرابع مقابلة بين واقع الحال واستدعاء التاريخ، مما أسهم في

النفاذ من البنية اللّغوية السطحية إلى بنية فكرية تؤسس قرارة النص وتنطوي على كامل مقصديته، أقصد الانتقال من مجرد التقابل بين وحدات اللغة في نسقين تامين من جهة المعنى إلى ترسيخ أمثولة تفضي إلى حتمية زوال الاحتلال، يقول:

أيها المارون بين الكلمات العابرة
كدسوا أوهامكم في حفرة وانصرفوا
وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل
المقدس
أو إلى توقيت موسيقى المسدس
فلنا ما ليس يرضيكم هنا فانصرفوا
ولنا ما ليس فيكم ، وطن ينزف شعباً
ينزف وطناً
يصلح للنسيان أو للذاكرة

تتفتق الرسالة مع تكثيف فعل الأمر (كدسوا) تعضده صيغتا أمر بلازمة العطف: (وانصرفوا) (وأعيدوا)؛ ليحدث تقابل على مستوى الدلالة بين تكديس الأوهام في الحاضر، وهذا ما يطول حلم المحتل بالبقاء، وإعادة الزمن إلى حكاية العجل، أي إلى الماضي، وهذه فكرة تطرد فكرة ديمومة الاحتلال، لتتراجع في ضوئها الأوهام، فينعقد التقابل بين حلم زائل وحقيقة ثابتة، أي بين وجود قائم محكوم بالزوال، بدليل الواقعة التاريخية الحقيقية المتمثلة بقصة العجل، وهي حقيقة محصورة مورفولوجياً بين وهمين: وهم يحيل عليه لفظ (شرعية)، ووهم آخر يشي به لفظ (المقدس)؛ ليغدو التركيب (شرعية العجل المقدس)، والحقيقة التاريخية تقول: إن هنالك عجلاً لكنه غير شرعي ولا مقدس، وكذا اللغة تقول سمي العجل عجلاً من الاستعجال، وأصل ذلك أنّ

بني إسرائيل تعجلوا بعبادة العجل، فكان ذلك بلاء أصابهم بطريق السامري الذي صنع لهم عجلاً من حليهم، وألقى عليه قبضة من تراب من أثر فرس جبريل عليه السلام فصار له خوار[11].

تتضافر الدلالات في سائر المقطع مع الأمثولة، أو المقصد الذي يريد النص تبليغه للمتلقي، إذ الانتقال من حرف العطف (و) إلى الحرف (أو) من شأنه الإيحاء بسعة الأوهام التي بنى عليها الاحتلال كيانه؛ إذ أفادت (أو) التخيير بين وهمين: (شرعية العجل المقدس) و(توقيت موسيقى المسدس) وفيهما مؤشرا زوال، ذلك لأن الكيان المزيف أسس وجوده على أكذوبة (شرعية ـ المقدس) وعلى قوة مادية (موسيقى المسدس)، أي إثبات أيديولوجيته بقوة السلاح، لتغدو شرعية ومقدسة، وهذا محال؛ لأن الشرعية لا تثبت إلا بالحق، من أجل ذلك كان في صميم الكيان المحتل عوامل انهياره، وأسباب زواله، من هنا يعلو صوت التحدي الواثق في قوله: (وطن ينزف شعباً)، وليس ذلك فحسب؛ بل إن الوطن (ينزف وطناً)، وهنا تتمثل الشرعية من خلال علاقة تتخطى التناظر، لأن الصراع قائم بين وهم زائف، وحق راسخ، فانتفى بذلك المنطق، وتلاشى المعقول، من أجل ذلك كانت الوحدات اللغوية المعبرة عن ذلك الصراع تؤسس علاقات ضدية يتسع في ضوئها المعنى، مجاوزاً الحدود، ومجانباً المعتاد ليدنو من اللامعنى، ففي هذه الحال المطلقة ينزف الوطن وطناً، ويغدو الوطن في الآن نفسه صالحاً (للنسيان والذاكرة).

في المقطع الخامس تحول كلي إلى الزمن الحاضر انطلاقاً من الآنية لامتلاك كل الأزمنة في قوله:

أيها المارون بين الكلمات العابرة
آن أن تنصرفوا وتقيموا أينما شئتم
ولكن لا تقيموا بيننا
آن أن تنصرفوا وتموتوا أينما شئتم

ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر والحاضر والمستقبل

ولنا الدنيا هنا والآخرة

الأفعال المضارعة هنا (تنصرفوا ـ تقيموا ـ تموتوا) تتضافر من حيث الدلالة مع الفعل (آن)، لتفضي هذه الوحدات جميعاً إلى تقليص الزمن الحاضر إلى درجة الصفر، ومعلوم أن الحاضر من أقصر الأزمنة، يضاف إلى ذلك حصره بالآنية؛ رغبة في الخلاص وإنهاء وجود المحتل، وقد أحال ترتيب الأفعال على هذا المعنى (أن تنصرفوا وتموتوا)؛ إذ الانصراف يتبعه الموت، ثم يأتي النهي (لا تقيموا بيننا) (لا تموتوا بيننا)، أي وجوب الخروج من المكان، ووجوب الخروج من الزمان: (ولنا الماضي) و(لنا الحاضر) و(المستقبل) .

في المقطع الأخير استدارة بنائية تمثل عود إلى البداية :

فاخرجوا من أرضنا

من برنا من بحرنا

من قمحنا من ملحنا

من جرحنا من كل شيء

واخرجوا من مفردات الذاكرة

أيها المارون بين الكلمات العابرة

تنهي القصيدة بهذا المقطع خطها التشكيلي المستدير بوساطة العودة إلى النقطة التي بدأت منها على مستوى الوحدة الشعرية، إذ بدأت بفعل الأمر (احملوا) الذي جاء في مستهل المقطع الأول، ثم عاد المقطع الأخير إلى هذه الصيغة نفسها (اخرجوا)، كما حدثت استدارة أخرى على مستوى البناء

عامة، فاختتمت القصيدة بالتركيب الذي بدأت به، أعني: (أيها المارون بين الكلمات العابرة) ، لتترك في الأفق شكلاً بيانياً أشبه بالدائرة التي تبدأ بنقطة ثم تنتهي في النقطة ذاتها، وفي دلالة متناغمة مع طبيعة الصراع الدائر بين مغتصب ومقاوم، والصراع لم يحسم بعد، وهو لا يزال يدور في فلك الزمن، وهذا ما أفضى إليه البناء النصي عامة في إحالته الواقعية، في حين أن البنى الشعرية في نزوعها إلى الأمر تحيل على تحد وتصميم وإرادة مشفوعة بتجربة نضالية أعطت كامل الأمل للقصيدة لتكون مبشرة بحتمية الخلاص والنصر .

3 – الخاتمة:

يمكن تركيز الكلام بعد تقطيع قصيدة درويش الآنفة، وتحليل كل مقطع على حدة، بالنظر إلى النقاط الآتية:

- تنزع القصيدة في مقاطعها عامة إلى اللامعنى، مسجلة بذلك انزياحاً شاملاً على المستوى اللغوي، بغية تأسيس شبكة من التعالقات الجديدة التي تستمد حيويتها من تجربة النضال، ولاسيما الانتفاضة التي أزالت الفوارق بين القوى، فأظهرت لأول مرة منذ تفجر الصراع العربي الإسرائيلي أن بوسع الجسد أن يواجه دبابة، والحجر يواجه قنبلة، وليس ذلك فحسب؛ بل إن الانتفاضة حطمت المنطق، وخرقت المعهود، فأثبتت فاعلية الإرادة والتصميم والتحدي، ومن الطبيعي أن تتحول الأفكار وتتغير القيم، نتيجة هذا الإنجاز المذهل على مستوى الواقع، من هنا لم يعد هنالك وهم وخوف وتردد من قبل المقاوم، الذي لا يمتلك سلاحاً يضاهي أسلحة المغتصب، إذ صار أن بوسعه أن يقاوم بلا سلاح وينتصر من دون آلة حرب، ذلك لأن الجسد والدم والحجر أضحت في ضوء التجربة مفردات التحدي الحقيقية.
- هذا التحول الذي جرى في الواقع امتد بطريق درويش إلى القصيدة، فلم تكترث بوسائل الأداء وطرائق الفن، ولم تقصد إلى تقديم نفسها بطريق

التقانات الشعرية، وإنما عمدت إلى التجريب، فاختبرت الألفاظ، ثم أجرتها في سياقات جديدة، في سبيل بلوغ اللامعنى، لذا انزاحت في لغتها عن المعجم؛ لتنهل من واقع التجربة، وتؤسس بذلك نسقاً غير معتاد من القيم، تماماً كما كانت المقاومة، في طور الانتفاضة، تؤسس قيماً جديدة، ولولا ذلك لما كان الحجر يقاوم دبابة، وكذا درويش بلغ هذه الغاية في قصيدته التي تفتقت من خلالها علاقات رديفة للنضال ورديفة للمقاومة، فكانت بحق وسيلة أخرى من وسائل المقاومة وتجربة جديدة من تجارب الكفاح الفلسطيني ضد المحتل الغاصب.

الهوامش

(1) في اللسان : النسخ اكتتابك عن كتاب حرفاً بحرف ، والأصل نسخة، والمكتوب عنه نسخة؛ لأنه قام مقامه (مادة نسخ).

(2) ابن عبد ربه (العقد الفريد) ط بولاق 1875م، ص 112/2.

(3) القرشي، محمد بن أبي الخطاب، أبو زيد (ت 170هـ)، (جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام) انظر فهرست الكتاب.

(4) الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص89.

(5) حسنين ، صلاح (النحو والدلالة) مكتبة الآداب بالقاهرة ص223.

(6) الزمخشري (أساس البلاغة) م : مرر.

(7) سورة يوسف آية:43.

(8) ابن منظور (لسان العرب) م: عبر.

(9) انظر مثلا إلى صنيع عبد الملك مرتاض في كتابه (التحليل السيميائي للخطاب الشعري)، إذ قدم قراءة مفصلة للبنى الشعرية في قصيدة شناشيل ابنة الجلبي للسياب، متخذاً من التقطيع وسيلة تحليلية من دون أدنى محاولة للتمييز بين الوحدات الهامشية والوحدات المركزية أو المفتاحية.

(10) النويري (نهاية الأرب) ص432/3.

(11) الأبشيهي (المستطرف) ص 511.

تحولات الشعر العربي المعاصر

عبدالعزيز موافي

من الطبيعي أن تظهر في مسيرة الأدب عبر التاريخ، إشكالات ممتدة في الزمن. وفي ظل تلك الإشكالات، تتطور حركة الشعر عند محاولة الإجابة على الأسئلة التي تطرحها. وعبر كل محاولة، فإن الأزمنة المختلفة تطرح وجهات نظر متباينة. وهكذا، تتشكل الاتجاهات الأدبية. فالحداثة في كل العصور، باعتبارها وعياً بالذات داخل الزمن، (تعني التغير بوصفه حركة تقدم إلى الأمام، وهذا سر مأساتها: فكل تقدم هو انفصال عن ماضٍ، ومن هنا، كان وعي الحداثة لنفسها، بوصفها انفصاماً، والانفصام دائماً فعل توتر وقلق ومغامرة)[1]. إن هذا الانفصال، على العكس مما يتصور كمال أبو ديب، هو شكلي محض، إذ إنه ما من شكل جديد استطاع أن يقضي على شكل قديم.. إنه احتواء وليس نفياً.

إن أحد تجليات تلك الإشكالات الممتدة، تتمثل في العلاقة بين الفكر والكلمات. ونحن – في هذه الدراسة – لا ننوي أن نطرح حلاً، ولكننا سوف نتتبع مفهوماً، فالشاعر عادة – كما يقرر جون كوهين – (لا يترك نفسه لكي تجرفه الكلمات، لكنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى، إلا من وجهة نظر القانون الموضوعي. وهي لابد أن تظل كذلك، حتى ينسحب القانون الموضوعي من الذهن، ليحل محله قانون آخر)[2]. فما هي تلك الحقيقة

التي تطرح قانونها الخاص، سوى أن تكون هي نفسها – من وجهة نظرنا – ما يمكن أن نسميها بـ «رؤية العالم»؟

ومن المهم – بداية – أن نتتبع مفهوم رؤية العالم في مصادره الإبستمولوجية المختلفة، حتى لا تلتبس علينا النتائج التي يمكن أن نتوصل إليها. إن هذا المفهوم حديث نسبياً، إذ لم يظهر إلا مع ظهور علم اجتماع الأدب في النصف الأول من القرن العشرين. وقد أطلقه جورج لوكاتش، ثم طوره من بعده لوسيان جولدمان، الذي يرى أن رؤية العالم – كمفهوم – (تكمن في الطريقة التي يحس بها الفنان، وينظر من خلالها إلى واقع معين. وبمعنى آخر، هي النسق الفكري للكاتب الذي يسبق عملية تحقق نتاجه الأدبي)[3]. على أن المعجم الفلسفي المختصر يتناول هذا المفهوم بشيء من التفصيل، يتفق ووجهة النظر الماركسية، حيث يرد به أن رؤية العالم (هي نسق متكامل من النظرات إلى العالم، أي إلى الطبيعة والمجتمع والفكر... إن لكل من البشر رؤيته الخاصة للعالم، التي تتشكل عفوياً لدى البعض، في حين يصوغها الآخرون على نحو واعٍ... إن لكل من البشر رؤيته الخاصة للعالم، يتحدد بمستوى التطور الاجتماعي والعلم والتنوير)[4]. وعلى ذلك، نستطيع أن نبسط التصورات السابقة، فنقول: إن رؤية العالم هي نيّة للكاتب عند الشروع في الكتابة، والتي تشكلها ثقافته ووعيه الأيديولوجي. وبمعنى آخر، هي التصميم المبدئي لمعمار الفكرة/ الرسالة، الذي قد تتغير بعض تفصيلاته أثناء عملية الكتابة، لكن لا تتغير مساحته أو ارتفاعه، إذا جاز التشبيه.

والآن، يصبح السؤال هو: كيف يمكن أن نتتبع ذلك المفهوم، في حركة الشعر العربي المعاصر؟.

الاتجاه الكلاسيكي ورؤية العالم

كان الشاعر العربي القديم هو صوت القبيلة، الذي ينوب عنها في التغني بمآثرها، وفي التهوين من شأن أعدائها. إن فعل «الإنابة» قد استلب ذات

الشاعر، حتى لم يعد له وجود خارج الجماعة البشرية التي ينتمي إليها. لذلك، فإن الشعراء المولدين كانوا يحاولون الانتساب إلى إحدى القبائل ليصبحوا موالي لها، لأن الذات الفردية لم يكن لها وجود خارج جماعة ما. ومن هنا، كان أقسى عقاب اجتماعي توقعه القبيلة على أحد أفرادها هو "الخلع"، أي أن يكف الفرد بالقوة عن الانتماء إليها. وبالتالي، ظل الشاعر طوال العصور الكلاسيكية مجرد أداة، وليس كينونة اجتماعية، فيما عدا استثناءات قليلة، لا تؤثر على صحة القاعدة.

لقد كانت القصيدة نتاجاً لتغير الحالة النفسية والعقلية للشاعر، وهذا التغير هو الذي يدفع الشاعر للتعبير عن غرض شعري ما، في ظرف نفسي أو اجتماعي أو تاريخي معين. ولم تكن رؤيته للعالم تختلف كثيراً عما ينتظره منه المجموع، باعتبار أن القصيدة نتاج للحالة العقلية والنفسية لهذا المجموع، وما الشاعر إلا صاحب إمكانية وصنعة، تجعله أقدر من الآخرين على التعبير عما تجيش به نفوسهم.

ومن مجمل التصورات السابقة يمكن أن نصل إلى نتيجة مؤداها أن مفهوم «رؤية العالم» بالنسبة للشاعر الكلاسيكي، كان يتم عبر «الأغراض الشعرية». وإذا كانت هذه النتيجة تصدق على عامود الشعر العربي عبر التاريخ، فإنها تصدق أيضاً في العصر الحديث على شعر حركة «الإحياء»، فالبارودي لم يختلف شعره، من حيث اللفظ أو المعاني أو الأخيلة، عن النماذج السابقة عليه. أما «أحمد شوقي»، لم يطرأ على شعره تغير ما عن السلف، سوى تناوله بعض الموضوعات العصرية، لكن بمنظور تراثي. وقد ظل شعره رهناً بالأغراض الشعبية التقليدية، من مدح وهجاء وغزل، بالإضافة إلى الوصف والوطنيات والقصائد الدينية.

وباعتبار أن شوقي يمثل حالة نموذجية للدرس، إذ إنه شاعر كلاسيكي من وجهة نظر فنية، كما أنه شاعر معاصر من وجهة نظر زمنية، لذا، فإنه أفضل

نموذج يمكن أن نختبر النتيجة السابقة عليه كما أنه النموذج الأمثل، لأنه «كان صوت أمته وصوت عصره.. والعبقري ليس واحداً بل كثير كما يقولون. وإذا شككت فتأمل قصائده في: «كبار الحوادث في وادي النيل»، و«الهمزية النبوية»، و«انتصار الأتراك»، و«ذكرى المولد»، و«مشروع ملنر»، و«مشروع 28 فبراير»، و«خلافة الإسلام» و«على سفح الهرم»، و«الانقلاب العثماني»، و«وداع اللورد كرومر«، و«العلم والتعليم»، و«بنك مصر»، و«نهج البردة»، و«ذكرى دنشواي»، وغير ذلك كثير»[4]. ومن خلال تلك الأمثلة، والتي يرى د. محمد زكي العشماوي أنها دليل عبقرية شوقي، فإننا نرى أنه لم يكن سوى صوت أمته بالفعل، لكنه لم يكن نفسه، أي أنه كان يكتب طبقاً لشروط المجموع، وطبقاً لما يريده الآخرون منه.

إن رؤية العالم لدى شوقي، شأنه كل الشعراء الكلاسيكيين، تتشظى عبر الأغراض. وأهم جزئية في تلك الرؤية، هي استدعاء الماضي الذهبي للعرب في مواجهة الحاضر الذهبي للغرب، لكي يتحقق نوع من التوازن النفسي لدى المجموع الذي يمثله. لقد كان استلهام شوقي للتراث الديني يمثل منظوراً هاماً في تلك الرؤية، إذ إنه يعيد إلى سمعنا (روح التراث، حيث الحركة والحنين، وحيث البراءة والصبوة.. وانظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقي لأمته، حين يرفع مصير كل فرد فينا إلى مستوى مصير الإنسانية، فيلتقي صوت شوقي – في قصيدة «ذكرى المولد» – بصوت المجموع:

فمن يغترُّ بالدنيا فإني ... لبستُ بها فأبليتُ الثيابا
جنيتُ بروضِها ورداً وشوكاً ... وذقتُ بكأسِها شهداً وصابا
فلم أرَ غيرَ حكمِ الله حكماً ... ولم أرَ دون بابِ الله بابا
ولا عظَّمتُ في الأشياءِ إلا ... صحيحَ العلمِ والأدبَ اللبابا
ولا كرَّمتُ إلاّ وجهَ حيٍّ ... يقلِّد قومَه المننَ الرغابا[5]

ففي الأبيات السابقة، يحاول شوقي أن يعدد أبعاد الحضارة التي شيدها الإسلام، بقيمها الروحية، لكي تقف في وجه الحضارة الغربية "الغالبة". ومن خلال تلك الرؤية الدينية أيضاً، نجد أنه – حين يصف الرسول – يتجاوز الجزئي والفردي إلى العام والشامل، من خلال رؤية إنسانية شاملة، وهذه الرؤية لا تتحقق إلا عبر غرض «المدح»:

رُزِقْتَ أسمحَ ما في الناسِ من خلقٍ إذا رُزِقْتَ التماسَ العذرِ في الشيَمِ

حيث إن التماس العذر للآخرين، باعتبارهم بشراً، من طبيعتهم الخطأ، إنما يشير إلى سمة إنسانية نبيلة، فالإنسان – على حد تعبير العشماوي – سجين تجربته وطبيعته، ومن الصعب أن تتغير.

وعلينا أن نتقبل الآخرين، ونسامحهم، لنرتفع إلى أسمى مراتب الإنسانية، من خلال مبدأ قبول الآخر، الذي هو أهم مبادئ الإنسانية المعاصرة، التي أتت بها الحضارة الغربية، وعلى ذلك نكون نحن الأسبق في استلهام تلك القيم والمبادئ.

ومن خلال تلك الرؤية الإنسانية الشاملة، فإن شعر شوقي يتخذ منحى أنطولوجياً، حين يناقش قضية الوجود الإنساني في قصيدة "مجنون ليلى". ولكن يقلل من هذا المنحى أنه يتناول تلك القضية من خلال غرض آخر، هو غرض «الوصف»، إذ يصف قبر المجنون، باعتباره رمزاً للفداء الإنساني، الذي يجسد الفناء عبر ذاكرة الآخرين: وهنا تصبح الوسيلة «الغرض» أهم من الغاية:

يُزارُ كثيراً فدون الكثير فغِبّاً فيُنسي كأنْ لم يُزَرْ

وكتاباته في الأغراض الأخرى كثيرة، لكن ما ينتظمها جميعاً أنها تنتمي إلى سلم القيم الذي يشكل أخلاقيات عصره ومثالياته. ففي غرض «الحكمة» يقول:

تكادُ من صحبةِ الدنيا وخبرتِها   تُسيءُ الظنَّ بالدنيا وما فيها

فالشعر هنا هو مجرد نظم خال من الخيال وحتى من الصور البلاغية، لكن قيمته يستمدها من الغرض الذي قيل فيه، لا من عناصر الشعرية التي يفتقدها.

كذلك فإن منظوره إلى الشجاعة يستمده من عناصره التراثية، حيث كان الفارس العربي نقطة التقاء للعديد من المتناقضات، التي تصنع معاً كلاً اجتماعياً يشكل نموذجاً راقياً للإنسانية:

إن الشجاعةَ في الرجالِ غلاظةٌ   ما لم تزنْهـا رأفـةٌ وسـخاءُ

أما غرض «العظة»، وهو أكثر الأغراض العربية قبولاً داخل الذاكرة العربية، فإن شعر أحمد شوقي يشتمل على الكثير الذي قيل فيه:

صلاحُ أمرِك للأخلاقِ مرجعُه   فقوّمِ النفسَ بالأخلاقِ تستقمِ

وهناك الكثير من هذا الشعر بتردد في مختلف مراحل التعليم، بل ويستشهد به في الأحاديث اليومية، التي يرددها رجل الشارع، لأن شعر شوقي، بالرغم من صعوبته النسبية للمتلقي العام، إلا أنه قريب من نفسه، لأنه يقول ما يريد أن يقوله هو نفسه، ثم أنه يتبع نفس الأعراق الأخلاقية التي تشكل المثل الأعلى الاجتماعي.

لقد كانت رؤية العالم لدى شوقي، كما أشار إلى ذلك أدونيس، في معظم قصائده هي رؤية أيديولوجية، حيث إن شوقي كان (يستخدم الكلام بطريقة أيديولوجية، مستعيداً به خطاباً موروثاً مشتركاً. ونقول تبعاً لذلك: إن قصيدته «إنشاء أيديولوجي»)[6]. إن تلك الرؤية – ذاتها – هي تعبير عن أيديولوجية الانتماء إلى الماضي عبر رؤى سلفية، يتم تبنيها داخل النص الشعري.

وإذا كان الخطاب الأيديولوجي السلفي هو الذي جعل عثمان بن

عفان، بالرغم من مطالبة المسلمين له بترك الخلافة، يقول: إنه لن يخلع قميص الخلافة الذي ألبسه الله إياه، فإن شوقي يستعير تلك الأيديولوجية، والتي سادت في العصور الإقطاعية من أن الملك هو «ظلُّ الله على الأرض»، ليقول عن الخديوي توفيق:

هذا العزيزُ، وذلك بابُ نوالِه ... تتبخترُ النعماءُ تحت ظِــلالِـه

أو ما ترى السادات في أبوابِه ... ترجو لها التشريفَ باستقبالِه

ويظلُّهم «ظلُّ الإله» فكلهــم ... آتيه عبــداً خاشــعاً لجــلالِــه

وفي نهاية الحديث عن رؤية العالم لدى شوقي، باعتباره نموذجاً مثالياً للشاعر الكلاسيكي، فإننا نتفق مع حمادي صمود في أننا (إذا أكدنا على أن شوقي شاعر كبير، فلابد أن نؤكد أيضاً على أن شعره لا ينبني على رؤية متكاملة. والرؤية عنصر مهم في تعريف الشعر. ونحن نستعمل المفهوم، وفي نظرنا كل الاحترازات المعرفية والمنهجية التي أحاطت به في النقد الغربي في السنوات القليلة الماضية، وهي احترازات انتهت إلى نقض فعاليته في تمييز الخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى. ونعني بالرؤية – أساساً – علاقة المنشئ بموضوعه وبالعالم الذي ينحت معالمه بالمادة المتوفرة لديه، وهي – في هذه الحالة – اللغة. أي أننا نستطيع من خلال البنى اللغوية القائمة في نصوصه أمثالاً للموجودات، وضعاً أو وهماً، أن نترصد النواة العميقة التي ترتد إليها مختلف المنجزات النصية، باعتبارها الوالدة التي احتضنتها، أو البؤرة التي أشعت بها. فالغاية هي الوقوف على المحل الهندسي للثقلين: المورفولوجي والأنطولوجي)(8).

الاتجاه الرومانسي ورؤية العالم:

لم يرتق مفهوم الخيال إلى ذروة تعدل ما وصل إليه في الاتجاه الرومانسي. فقد اهتم به أساطين الرومانسية: كوليردج وبليك ووردزورث

وشيلي. وقد شكل هذا الخيال تفرد الشاعر، طبقاً لتفرد تخيله عن الأشياء في الطبيعة. وبذلك، أصبح الخيال معادلاً للجمع بين ثنائية الذات والطبيعة. لقد كان الخيال، فيما قبل الرومانسية، يعتبر ضرباً من الوهم الذي يخرج عن حدود العقل، حيث كان العقل عند بيكون ونيوتن هو محور الكون. وقد لخص بيكون تلك النظرة عن الخيال، حين قال: (لما كان الخيال غير مرتبط بقوانين المادة، فلعله يصل، كما يحلو له، هذا الذي فصمته الطبيعة، ويفصم هذا الذي وصلته. ولهذا فإنه يعقد بين الأشياء زواجاً وطلاقاً غير شرعيين)[9]. أما الرومانسيون فقد كانوا – على العكس من بيكون – يرون أن الروح هي الحقيقة الوحيدة في هذا الكون، وأن الواقع المادي ما هو إلا زيف ووهم، ولا يمكن الوصول إلى الحقيقة إلا عبر الخيال.

ولما كانت الرومانسية هي التعبير الفني عن تبلور الذات الفردية، وجعلها محوراً للعالم، فإن هذه الذات كانت تعمل على امتلاك تفردها، الذي أصبح هو القيمة الحقيقية لأي عمل فني متحقق. وكان على هذه الذات أن تنمي فرديتها من خلال امتلاك التفاصيل، والخروج من شرك التعميم، وهذا هو بليك يقول: (أن تعمم، معنى ذلك أن تكون أحمق، أما أن تخصص فهذا وحده يُحدد الموهبة. فالمعارف العامة هي التي يملكها الحمقى)[10]. ولما كان الواقع المادي هو أداة لقهر الذات الفردية واستلابها، فإن الرومانسيين قد وجدوا في الطبيعة بديلاً مناسباً لهذا الواقع، يفرّون إليها كي تمارس الذات حريتها. وهكذا، احتلت الطبيعة – إلى جانب الذات – مكانة مركزية في المذهب الرومانسي.

ومن المؤكد أن الشعراء الرومانسيين (وجدوا إلهامهم الرئيسي في الطبيعة. و لم يكن ذلك كل شيء لديهم، ولكنهم بدونه لم يكونوا شيئاً، لأنهم وجدوا من خلاله تلك اللحظات المجيدة، عندما عبروا المنظور إلى الرؤية،

ونفذوا – كما اعتقدوا – إلى أسرار الكون)[11]. إن عبور المنظور إلى الرؤية هو ما يهمنا في هذا المجال.

وبالمثل: فإن الحركة الرومانسية العربية قد استمدت نفس المفاهيم، التي أرستها المدرسة الإنجليزية في هذا الاتجاه، وإن كانت الأسبقية في ترتيب العناصر المهيمنة قد اختلفت داخل شطري تلك الحركة. فلقد ركزت جماعة "الديوان"، التي ضمت – في البداية – عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني وعبدالرحمن شكري، على الوحدة العضوية على مستوى الشكل، وعلى محورية الذات على مستوى المضمون. بينما ركزت حركة الشعر المهجري، التي تشكلت بعد ذلك ببضع سنوات، على محورية الطبيعة. ولذلك، فإن الرومانسية العربية التي تبلورت بعد ذلك على يد جماعة «أبوللو» قد اتخذت من الخيال وسيلة لفهم الواقع، بينما اتخذت الرومانسية المهجرية الخيال وسيلة للابتعاد عن هذا الواقع. وهذا يفسر الملمح الميتافيزيقي والصوفي الذي تميز به الشعر المهجري.

ومن المؤكد أن ثنائية الذات/ الطبيعة كانت تشكل «رؤية العالم» لدى كلا الاتجاهين، لكن ظل الاختلاف متمحوراً حول أسبقية أي من الذات أو الطبيعة. وعلى ذلك، يمكننا أن نستخلص أن رؤية العالم لدى الحركة الرومانسية العربية، كانت نتاجاً لمفهوم الخيال الرومانسي، وبما أن هذا الخيال كان هو الرابطة الأساسية بين كل من الذات والطبيعة، فيمكننا بالتالي أن نصل إلى أن هذه الرؤية قد تمت من خلال ثنائية الذات/ الطبيعة بدرجات متفاوتة بين طرفي تلك الثنائية.

لقد كانت جماعة أبوللو، التي تأسست في مصر عام 1932، تشكل حركة عربية أكثر منها مصرية، حيث كان ينشر في مجلتها العديد من الشعراء العرب، ومن مختلف الدول العربية: أبو القاسم الشابي من تونس، وعلي أحمد باكثير من حضرموت، والتيجاني يوسف بشير من السودان، والجواهري من

العراق، ومن سوريا ولبنان والمهجريين كان هناك إيليا أبو ماضي وإلياس أبو شبكة وشفيق المعلوف ورياض المعلوف وإلياس قنصل. بل إن من رأس الجماعة بعد رحيل أحمد شوقي، أول رئيس لها، كان خليل مطران الشاعر السوري الكبير. لذلك، فإننا سوف نتتبع مفهوم «رؤية العالم» لدى شعراء أبوللو، وسوف يكون دليلنا على ذلك هو مجلة الجماعة، التي استمر صدورها على مدى عامين، من 1932 إلى 1934. وسوف نعتمد على طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، التي أعادت نشر المجلة من خلال إصدارها في مجلدين 1998م، يشتملان على كل الأعداد التي سبق إصدارها. وقبل أن نتتبع المفهوم، عنينا أن نعرض المبادئ الأساسية للجماعة، والتي لم تكن تخرج على الأسس التي أرستها الحركة الرومانسية في أوروبا، من إعلاء دور الخيال، وتمجيد الألم، والاحتفاء بالعاطفة، ومحورية الذات والطبيعة، ونشدان الحرية، ودعوة الجماعة لم تكن تخرج على تلك الأسس. ويمكن أن نعرض عناصرها على النحو التالي:

(1 – الثورة على التقليد، والدعوة إلى الأصالة والفطرة الشعرية الصادقة، وإطلاق النفس على سجيتها.

2 – البساطة في التعبير والتفكير، وفي اللفظ والمعنى والأخيلة، والتحرر من القوالب والصيغ المحفوظة، وقوالب القدماء.

3 – تركيز الأسلوب والرجوع إلى النفس والذات والعاطفة الإنسانية الصادقة، والاتجاه إلى الشعر الغنائي، وإلى التأمل الصوفي.

4 – الغناء بالطبيعة الجميلة وبالريف الساحر.

5 – الغناء بالوحدة والألم والسأم والقلق النفسي والعذاب الروحي.

6 – العناية بالوحدة العضوية للقصيدة، وبالانسجام الموسيقي)[12].

إن عناصر تلك الدعوة هي – نظرياً – التي تشكل مفهوم «رؤية العالم» لدى الشعراء الرومانسيين، الذين ركزوا دعوتهم على ثنائية الذات/ الطبيعة،

باعتبار أن هذه الثنائية هي المحور الذي دارت من حوله أعمالهم وعلينا – إذن – أن نبحث، على المستوى التطبيقي، عن تجليات تلك الثنائية داخل النص الرومانسي، ومدى ارتباطها بمفهوم «رؤية العالم» لدى هؤلاء الشعراء، والتي سنتتبعها من خلال اتجاهين أساسيين:

– الذات ورؤية العالم.

– الطبيعة ورؤية العالم.

أولاً: الذات ورؤية العالم:

شغلت الذات مكانة أساسية في شعر جماعة أبوللو. ومن الطبيعي أن مفهوم رؤية العالم لم يكن ليتحقق إلا عبر مفهوم الذات، لكن أن تكون الذات هي موضوع الرؤية وصانعتها في آن، كان هو ما يميز التوجه الرومانسي بشكل عام. حينئذ، تصبح الرؤية مرآة الذات، والذات هي الرؤية متحققة. وبما أن الاتجاهات الرومانسية، على تعددها، كانت ترفض الواقع المادي، لذلك فإن رؤية العالم لدى الشعراء سوف تكون رؤية سلبية، أو هي – بمعنى أدق – رؤية ضد. وعلى ذلك، فإن الذات لا تتخذ من أشياء العالم موضوعاً لها، ولكنها تستعيض عنها بأشيائها الداخلية كالعاطفة والألم والحرية. أما حينما يتم استدعاء العالم إلى داخل القصيدة، ففي هذه اللحظة يبدو العالم المادي، كما لو كان يجثم فوق صدرها، في حين تحاول أن تنفيه خارجها، حتى يمكن للذات أن تتحقق عبر تحررها منه. ومن هنا، فإن القصيدة قد لا تشير إلى الذات وحدها، بمعزل عن العالم الموضوعي، وقد تشير إلى الذات بينما تمارس غربتها واستلابها داخل هذا العالم. في الحالة الأولى تصبح الذات وكأنها نقطة تسبح في سديم لانهائي من الفضاءات، وفي الحالة الثانية تتشكل حول هذه النقطة دائرة تمثل العالم، حيث تصبح الذات مركزاً لتلك الدائرة.

وفي مجال تفرد الذات داخل القصيدة، وتحقق كينونتها بمعزل عن العالم

من خلال كونها نقطة، نجد أحمد زكي أبو شادي – بداية – يقدم رؤية فكرية وإنسانية، لتلك الذات الرومانسية المتفردة:

أنا ابنُ هواي، ثم أنا ابنُ فكري ... ولستُ أعيشُ في هذا الزمانْ

أعيشُ بكلِّ عصرٍ عبقريٍ ... تألَّقَ في الشعورِ وفي البيانْ

فرؤية الشاعر للعالم هنا، تتشكل من خلال النفي إلى خارج القصيدة، حيث لا يتبقى سوى الذات وحدها. ونظراً لأن الآخرين يشكلون حيزاً متسعاً من العالم الموضوعي، الذي يحيط بالشاعر في واقعه المادي، فإنه يستبدلهم جميعاً بتلك الذات. فالشاعر ليس خارجاً عن المجموع، لكنه ينفي هذا المجموع تماماً من وعيه، ثم إنه ليس ابن الزمن الموضوعي، ولكنه ابن زمن مثالي من صنعه، وهذا الزمن لا يتسع لسواه.

إن هذه النظرة تمتد لتشمل كل شعر الرومانسية العربية تقريباً. وهذا هو خليل شيبوب في قصيدة «المسيء» يؤكد بدوره على حالة صدام الذات مع العالم، ثم انسحاب الذات من هذا الصدام، وقد تحولت إلى أشلاء، بينما العالم قد صار منفياً تماماً خارجها:

أرى كلَّ من حولي قليلاً ولا أرى ... سوى أنني في عالمٍ فاقدِ الحسِّ

كأني ميتٌ في ثيابي مكفنٌ ... ولكن هذا الميتُ يبحثُ عن رمسِ

إن علاقة الصدام بين الذات والعالم، تجعل الشاعر يطمح إلى ما هو خارج هذا العالم، أو إلى ما ورائه. ومن هنا، تصطبغ القصيدة إما بالحس الفلسفي الأنطولوجي، الذي يسائل الوجود الإنساني للشاعر، أو تتكون بالحس الميتافيزيقي الصوفي، وهذا ما تميز به شعر المهجر عامة. وتتأكد تلك الفرضية في قصيدة «فلا تبتئس» للشاعر إلياس قنصل، حيث نجد أن هذا النص قد بلغ ذروته:

إذا حـلَّ هـذا الوجودَ وليـدٌ فجـادَ على نورهـا بالبكـاءْ
وأبصـرتَ أهليـه في غبطةٍ لديها نسوًا ما مضى من شـقاءْ
وأعيـاك ردُّ الجـوابِ علي سؤاليك كيف؟ ومن أين جاءْ ؟

فلا تبتئس

فمشكلة الوجود الإنساني قد غلبت على شعر الرومانسيين العرب، وبخاصة شعراء المهجر، ويبدو ذلك واضحاً بشكل أعمق في شعر إيليا أبو ماضي، وجبران خليل جبران، فالعلاقة بين الشاعر والعالم كانت تتجسد عبر مساءلة الوجود الإنساني بشكل دائم، بحيث يتم طرح أسئلة لا تحتمل الأجوبة، لكنها تحيل إلى عبثية هذا الوجود، وما يشير إلى بؤس المصير الإنساني. لذلك كان «القدر» هو الإجابة المضمرة خلف كل تساؤل، حيث لا تثق الذاكرة الإنسانية في مكره، ولا تأنس إلى مهادنته.

على أن صدام الذات مع العالم لم يكن يولد الحس الوجودي أو الصوفي وحدهما، ولكنه ينتج أيضاً نوعاً من تمجيد الألم، الذي يصل إلى درجة التقديس. ونجد أن هذا الألم هو مكافأة عن القيم النبيلة والسامية التي تعتنقها الذات، لكن العالم الخارجي يأباها، ومن هذا الرفض تستمد قيمتها. وفي قصيدة الشاعرة رباب الكاظمي يتم التعبير عن هذا الصدام:

أدبي مع الأيام جُرْمي وجريرتي في الدهرِ علمي
أظمأ ولا أحظى بغيـرِ مـواردٍ في النـاسِ تُظمي

إن فكرة التناقض بين المظهر والجوهر، التي تشكل محور العلاقة بين الذات والعالم، كانت الأساس الذي بنى عليه الرومانسيون رفضهم لهذا العالم، الذي بادر – من قبل – برفض أنبل ما فيهم. وقد تم التأكيد على ذلك، من خلال التأثر بالاتجاه الرمزي، حيث استعار الرومانسيون من الرمزيين مفهومهم عن «استطيقا القبح». وكان الرومانسيون يستهدفون الإشارة إلى أن الظواهر قد

تحتمل الشيء ونقيضه. لذا، يجب ألا يخدعنا المظهر، بل علينا أن نستبطن جوهر الأشياء، حتى نصل إلى حقيقتها التي تختفي عادة خلف شكل خادع، ومن هنا، يجيء الاختلاف القيمي بين الشاعر الرومانسي والعالم. وفي قصيدة «دمعة بغي»، يؤكد الشاعر أبو القاسم الشابي على هذا الاختلاف:

أنتِ كالزهرةِ الجميلةِ في الغابِ ولكنْ ما بين شوك ودودِ
والرياحين تحسبُ الحسكَ الشريدَ والدودَ من صنوفِ الوردِ

ومع استخدام هذا التناقض بين المظهر والجوهر، فإننا يمكن أن نجد تفسيراً لكثرة استخدام حروف الاستدراك داخل القصيدة الرومانسية.

الطبيعة ورؤية العالم:

نظراً لأن الشاعر الرومانسي كان يقدس الحرية الإنسانية، فإنه كان يرى أن تلك الحرية قد كبلتها القوانين المتعددة، وانتقصت منها قواعد التعامل الاجتماعي التي يغلب عليها الافتعال، بالإضافة إلى تعقيد الحياة العصرية، الذي قضى على البساطة والفطرة، وهما من أهم سمات الحرية. لذلك، فإن لجوء الشاعر إلى الطبيعة كان بمثابة وسيلة رفض للواقع المادي. فالإنسان – من وجهة نظر رومانسية – هو ابن الطبيعة وليس ابناً للمجتمع. فالطبيعة هي الأم والحبيبة، من الأولى تنبثق الذات ويتشكل وجودها، وإلى الثانية يعود الإنسان كي ينام في حضنها، وبين الميلاد والموت تتشكل حياة مشبوبة داخل حركية الرحم/ الحضن. وعبر مفردات تلك الطبيعة، يتم استعادة الهدوء النفسي والتوازن الداخلي للشاعر الرومانسي. فالذات والطبيعة – إذن – هما شكلان مختلفان لحقيقة واحدة، كل منهما يستهدف الاتحاد بالآخر. لذلك، يحدث تراسل فيما بينهما، بشكل ترددي ودائب. وإذا كانت رؤية العالم تتم عبر الذات، فإنها – من الطبيعي – أن تتجلى أيضاً عبر استدعاء الطبيعة إلى النص. حيث الثنائية – هنا تكتنفها وحدة وجود.

إن الخلاص الإنساني كرؤية عميقة للشاعر الرومانسي، يمكن له أن يتحقق عبر أحد مفردات الطبيعة، حيث الجزء – طبعاً لقواعد المنطق – يحمل صفات الكل، وبالتالي يشير إليه. وتتأكد تلك الحقيقة من خلال قصيدة إبراهيم ناجي «من وصف القمر»:

خـذْني إليـكَ ونجني   مما أعاني في الثـــرى

قدحي ترنَّـقَ فاسقني   قدحَ الشعاعِ مطهرا

فالقمر – هنا – هو رمز للسمو، بينما الواقع – الذي يشير إليه الثرى – هو رمز للتدني والانحطاط. لذلك، فإن التطهر منه لا يمكن أنه يتم إلا عبر ضوء القمر، باعتباره أحد مفردات الطبيعة، التي تعيد إلى الذات الإنسانية سموها.

كذلك، فإن النظر إلى مفردات الطبيعة، باعتبارها مثالاً للجمال، لم يكن إلا نوعاً من الارتقاء بها فوق مستوى القبح، الذي شكلته الحياة المعاصرة، من خلال اصطناع جمال ممجوج تفرضه على مخيلة الشاعر. فالجمال لذاته كان أبرز ما في دعوة الرومانسيين من تقديسهم للطبيعة، لأنه دعوة للارتقاء إلى مستواه، أي للمثل «الطبيعي» الأعلى. ولم يكن ذلك ممكناً، إلا بالعودة إلى الطبيعة البكر وحدها. ونحن نجد هذا التصور كأوضح ما يكون في قصيدة «صباح الشاعر» لصالح بن الحامد العلوي:

أيها الروضُ، إني جئتُ أستوحي معاني الجلالِ من أدواحِك

أستمد الجمالَ من حسنِك الغضِّ، وسحرَ الألحانِ من أصداحِكِ

وإذا كان صباح الشاعر لا يتحقق إلا عبر ارتباطه بالطبيعة، فإن وجود الشاعر الذي يشير إليه الصباح، المعادل للحظة الميلاد، لا يتحقق إلا عبر تلامسه مع الطبيعة. ونجد هذا المعنى – أيضاً – في قصيدة «الشاعر» لشفيق المعلوف:

أمرَّ نسـيمُ العشـيَّةِ كفّاً   على جبهةِ الشاعر الشاحبةْ

دعوه يزحـزحُ عن قلبِه   بقيَّـةَ حيـاتـه الذائبـةْ

ولعلنا من عنواني القصيدتين السابقتين، «صباح الشاعر» و«الشاعر»، نلمس العلاقة العضوية التي كانت تربط الشاعر (كذات) بالطبيعة، حيث إنها لا يمكن أن تكون علاقة عابرة. والشاعر عند المعلوف لن يتخفف من إحباطات الواقع، إلا عبر التماس ذلك من «النسيم». فالتلامس بين كل منهما، سوف يؤكد وحدة الوجود بين الذات والطبيعة، والتي يشكل الرجوع إليها نوعاً من التأكيد على الحقيقة الرومانسية، التي تشكل الطبيعة فيها صورة البراءة والنقاء.

وتستمر رؤية العالم في التصاعد عبر علاقة الذات بالطبيعة. حيث إن الطبيعة هي الحقيقة، التي لا يمكن الوصول إليها إلا عبر مفرداتها. ولا يمكن للشاعر أن يفض تلك الأسرار، إلا عبر استقرار تلك المفردات، والولوج إلى عمق أسرارها، وهو ما يحاول الشاعر إلياس قنصل التعبير عنه:

وللنسمِ الطائفِ الحائرِ هفيفٌ جلا كلَّ أسرارِه
يهبُّ على الغصنِ الناضرِ وبغيتُه لثمَ كلَّ أزهارِه

فالنسيم هو الذي يفض أسرار الحقيقة، من خلال كشف تفاصيلها عبر مفردات الطبيعة الأخرى، من أغصان وأزهار. وعلى ذلك فإن الوصول إلى أسرار الحقيقة الكلية لا يتم إلا عبر التماس الحقائق الجزئية، التي تقود الشاعر باتجاه الروح المطلق للكون.

إن إعادة الاتزان إلى الوجود الإنساني، الذي أثرت عليه تجارب الاستلاب عبر تعقيدات الحياة المعاصرة، لا يمكن أن يتحقق إلا باللجوء إلى الطبيعة مرة ثانية. وهذا ما يعبر عنه الشاعر محمود حسن الصيرفي، في قصيدته «ثورة الجدول»:

هدوءك يا جدولي أين ولى وهمُّك يا جدولي أين راحْ؟
أعدْ للضفافِ ترانيمَها ورجِّعْ لها أغنياتِ المراحْ

ومن أهم الشعراء الرومانسيين الذين ارتبط شعرهم بالطبيعة، كان الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي، الذي لا تكاد تخلو قصيدة له من الحنين إلى الطبيعة، أو محاولة اللجوء إليها. وهو في قصيدته «ألحان السكرى» يؤكد على مدى ارتباطه بها، حيث أصبحت تشكل له نوعاً من الحلول في الذات:

نحن نغدو بين المروجِ ونعدو ... ونغني مع النسيمِ المغني

ونناجي روحَ الطبيعةِ في الكونِ ... ونصغي لقلبِها المتغني

فتجد الطبيعة هنا، من خلال امتلاكها للروح والقلب، إنما هو تعبير عن حلولها بالشاعر ذاته، حتى تستحيل العلاقة بينهما إلى نوع من وحدة الوجود بين الإنساني والطبيعي.

ولم يكن الشابي وحده من ارتبط عضوياً بالطبيعة، حتى تراسل معها، بل كان هناك أيضاً محمود حسن إسماعيل، الذي اشتهر بلقب شاعر الكوخ، نتيجة لارتباطه الشديد بالطبيعة. فقد كانت – بالنسبة له – غاية في ذاتها، لأنها تشكل الحقيقة الوحيدة، التي يمكن التماسها عبر الوجود الإنساني. لذلك، فإنها لا يمكن أن تكون وسيلة لغاية أخرى. وفي قصيدته "من أغاني الريف"، يرى محمود حسن إسماعيل أن التغني بجمال الطبيعة هو نوع من التصوف بها، كي يتأكد حلولها فيه، خصوصا من خلال طبيعة الريف التي عشقها، وكانت أكبر المؤثرات في شعره، وفي تشكيل رؤيته عن العالم:

طلعَ الحسنُ في ثرى الريفِ روضاً ... حاليَ الأيكِ بالأزاهرِ والنَّدْ

سرقَ العطرَ من جيوبِ العذارى ... وحباه للأقحوان المنضدْ

ثملَ النبتُ من ثراها فرفَّت ... كلَّ ميَّاسةٍ به تتأودْ

وحفا بالكرومِ يوماً فأجرى ... ريقةَ الخمرِ في ثراها المعبدْ

على أننا يجب أن نشير إلى أن كلمة «رؤية» لم تظهر على مسرح التنظير أو النقد، إلا مع الحركة الرومانسية، حيث لم يكن لها وجود في العصور

الكلاسيكية. وهذه الرؤية الرومانسية، ما هي إلا رؤية العالم لكن من خلال شرطي: الذات والطبيعة. فإذا كانت رؤية العالم تعني "القصدية" في بناء العمل الأدبي، فإن كتابة القصيدة الرومانسية لم يكن يتم، إلا تحت شرط – أو قصدية – تأكيد محورية الذات، من خلال ارتباطها بالطبيعة. إن النماذج التي استشهدنا بها من قبل، إنما تؤكد على حقيقتين أساسيتين:

الأولى: أنه قد حدث نوع من التراسل – أو وحدة الوجود – بين الذات – والطبيعة، حتى كان يصعب الفصل بين كل منهما.

الثانية: أن رؤية العالم كانت تتم في الشعر الرومانسي عبر ثنائية الذات الطبيعية، طبقاً للتراسل القائم فيما بينهما.

لقد ظلت الذات تنشد تحررها وتفردها، ولم يكن يتم لها ذلك إلا عبر الاتصال المباشر بالطبيعة. ومن هنا، لم تكن المركزية رهناً بالذات وحدها، ولكنها كانت مركزية ثنائية، تشتمل على حدي الذات والطبيعة معاً. مما أدى بالضرورة – لأن تشكل تلك الثنائية كلاًّ من المنظور والرؤية. وتلك أهم خصائص الحركة الرومانسية في كل من الشعر الأوروبي والشعر العربي على السواء. فلقد كانت القصيدة هي الوسيلة التي عبر عنها الشعراء الرومانسيون المسافة الفاصلة بين المنظور والرؤية، فيما نسميه بـ «رؤية العالم».

قصيدة التفعيلة ورؤية العالم:

شهدت حركة الشعر العربي المعاصر عدة طفرات نوعية، انتقالاً من الكلاسيكية إلى الرومانسية، ومن الرومانسية إلى «الشعر الحر»، وذلك في مدى لا يتجاوز نصف القرن. وقد كان يقصد بالشعر الحر، ذلك الشعر الموزون الذي لا يلتزم بالقافية، ولا يلتزم بعدد التفعيلات التي كانت ترتبط بالبيت الشعري الكلاسيكي، حيث تم استبدال البيت بالسطر الشعري. وبذلك أصبحت التفعيلة هي الوحدة الصغرى لبنية القصيدة، بدلاً من البيت.

وكانت الضرورة الفنية قد دعت إلى ظهور هذا الاتجاه الشعري، لكي يلبي الحاجة في مجال الشعر المسرحي، حيث إن المحاولات الكلاسيكية في مجال المسرح، والتي قام بها أحمد شوقي، لم تكن ناضجة بالقدر الكافي، لذا فإنها لم تحظ سوى بفضل الريادة، وبدأت المحاولات الأولى لكتابة الشعر الحر على يد علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ولكن في مجال الدراما، وذلك في ثلاثينيات القرن العشرين. وفي حقبة الأربعينيات، كانت هناك محاولات د. لويس عوض في ديوان «بلوتولاند وقصائد أخرى»، ومن بعدها محاولة عبدالرحمن الشرقاوي في قصيدة «رسالة من أب مصري». وعندما أوشكت الأربعينيات على الانتهاء، كانت النطفة قد صارت جنيناً، ثم تمت ولادة الاتجاه الجديد على يدي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، بعد أن اكتملت أعضاؤه واتضحت معالمه ولقد تضافرت عوامل عدة كي تهيئ لميلاد الاتجاه الجديد، أهمها:

(أولاً: سقوط الوجود العربي التقليدي، وزوال صفة القداسة عنه.

ثانياً: دراسة تجارب الشعر الغربي، ولاسيما الفرنسي والإنجليزي. ثالثاً: تسرب الفكر الاشتراكي عامة، والماركسي خاصة)(13).

على أننا نرى أن العامل الحاسم الذي أسهم بقوة في ظهور هذا الاتجاه، هو مواكبته لحركات التحرر المتنامية في المنطقة العربية، حيث كان نمو حركة الشعر رديفاً لها. وهكذا حدث نوع من «التوأمة» بين الشعري من ناحية، والتاريخي والاجتماعي من ناحية أخرى، مما سيؤثر - بالضرورة - على طبيعة الخطاب الإبداعي فيما بعد. لقد تحولت لغة هذا الخطاب في وجود القضية الفلسطينية، بمستوياتها المختلفة، لكي تصبح لغة تحريضية. فهل كان من قبيل المصادفة التاريخية أن يكون عام 1948، الذي فقد العرب فيه فلسطين، هو نفسه الذي بدأت فيه حركة الشعر الحر في الظهور؟

إن التوقف أمام حركة الداخل والخارج، اللتين أثرتا على تشكيل الاتجاه

الجديد، قد تحدد طبقاً لإيماننا بأن أية ظاهرة أدبية لا يمكن دراستها بشكل أعمق، بمعزل عن الظروف السوسيو- تاريخية التي واكبتها، خصوصا وأن الظرف – في حالة الشعر الحر – لم يؤثر في شكل الظاهرة فحسب، وإنما في محتواها أيضاً. بل إنه قد استدعى أدوات فنية جديدة، لكي تلبي احتياجات القصيدة طبقاً لشروطه. وعلى سبيل المثال، فإن تفعيلة الخبب (فعلن)، التي كانت أحد تحورات تفعيلة المتدارك (فاعلن)، أو المتقارب (فعولن)، قد أصبحت بحراً قائماً بذاته داخل الاتجاه الجديد، نظراً لما تتسم به من موسيقى عالية، تتناسب والسمة الخطابية التي فرضها محتوى القصيدة الجديدة.

كما أن أهم السمات التي استدعاها الواقع داخل القصيدة، تمثلت في الاستناد على الرمز والأسطورة، كمعادل واقعي أو تاريخي. وكان استخدام الرمز يستهدف تكثيف الدلالة داخل القصيدة، (فالشعر في لحظة «أنشودة المطر»، التي شكلت انعطافاً نوعياً في التجربة الشعرية العربية الحديثة، انتقل إلى القصيدة الطويلة التموزية. وسوف تؤكد هذه الانعطافات على التحولات في جسد القصيدة، إلى تحولات الموت والانبعاث، تحولات الواقع العربي الذي ينهض من الظلام. لذلك كان الرمز شفافاً وواضحاً. وكان المنحى الفكري يكشف عن نفسه بشكل مباشر (خليل حاوي)، أو يتوهج بالبساطة الخفية التي تنتظر الانبعاث وتقدس البطل (يوسف الخال)، أو تجعل من التحولات إطاراً عاماً حول البطل الذي سينهض (أدونيس: البعث والرماد). نستطيع أن نسوق أمثلة لا تحصى على الرمز الذي يأتي الواقع من تاريخه، أو على تحول الواقع إلى رمز شبه تاريخي، كما عند محمود درويش)(14).

ولقد أدت سيادة الاتجاه الواقعي في الخطاب الأدبي، والماركسي في الخطاب الفكري، إلى نوع من التطابق بين كل من الذات الفردية والذات الجمعية على مستوى الأهداف، حتى كان يصعب الفصل فيما بينهما. وقد ساعد على ذلك أن المنحنى البياني للمشروع القومي، كان في تصاعد دائم

حتى عام 1967. وكنتيجة لهذا التطابق أو – التقارب – بين الفرد والمجموع، تم أيضاً نوع من التوحد على مستوى الرؤية بين كل منهما. وبالتالي، فإن مفهوم «رؤية العالم»، الذي يظهر للمرة الأولى في حقبة الستينيات على مسرح الدراسات النقدية، أصبح متسقاً مع الوعي الجمعي. ومن هنا، حدث نوع من التوازي أو التوحد في الاتجاه، بين رؤية العالم داخل الخطاب الأدبي ورؤية الوعي الجمعي لها.

وإذا كانت لحظة الانتصار تحيل الفرد باتجاه المجموع، فإن لحظة الخطر – بدورها – تقوم بنفس المهمة. لذا، فإن هزيمة 1967 التي أوقفت تصاعد المنحنى البياني العربي، بل وأدت إلى انكساره، فرضت على الخطاب الشعري أن يعيد التأكيد على أحلام الشعراء كي يتمسكوا بها، بعد أن انهار واقعهم. وبالتالي، فإن توحد الرؤية بين كل من الداخل والخارج في هذا الخطاب قد تم مرة أخرى، ولكن بشروط الشعر هذه المرة، أي الكتابة باتجاه الحلم بعد أن كانت الكتابة باتجاه الواقع. كما أن لحظة الخطر هذه قد فرضت أيضاً على الشعراء أن تكون نظرتهم إلى مفهوم الالتزام، باعتباره ضرورة تاريخية أكثر منها ضرورة فنية. وهكذا، ظلت علاقة التوازي بين قصيدة التفعيلة – التي هي نتاج الشعر الحر – والواقع الخارجي، هي علاقة ترابطية فرضتها لحظتا الصعود والانكسار.

ومن مجمل العرض السابق للظروف السوسيو – تاريخية، التي واكبت بزوغ وتطور قصيدة التفعيلة، يمكن أن تصل إلى نتيجة مؤداها:

أن رؤية العالم في تلك القصيدة التي يشكلها التطابق بين الذات والوعي الجمعي، في مختلف الظروف التي مرّ بها المشروع القومي العربي، حتى تجمده في منتصف السبعينيات، بل إن هناك العديد من الشعراء كان همهم القومي هو نفسه همهم الشعري، وأمل دنقل أبرز الأمثلة على ذلك. ولا يعني هذا أن كل شعر التفعيلة كان نتاجاً للتوحد بين الذات والمجموع، ولكننا نشير إلى أن

السمة البارزة لتلك القصيدة كانت الارتباط بفكرة «الالتزام»، التي قاربت ما بين الداخل والخارج، نتيجة لتقارب المسافة بين الحلم والواقع. وإذا كانت الذات قد فرضت هذا الواقع بعد انكسار المشروع القومي، إلا أنها لم تتخل عنه. أي أن ما حدث كان نوعاً من إعادة النظر في شكل العلاقة بين الذات والوعي الجمعي، دون أن يعني ذلك فض العلاقة فيما بينهما. وهذا ما أدى إلى أن يصبح (الخط الذي يحكم الشعر الحديث منذ الخمسينيات، هو خط العام الذي يبتلع الجزئي، والمشروع الذي يقمع تفاصيله)(15).

إن النتيجة السابقة تتأكد – بشكل أوضح – من خلال الرموز التي استندت إليها القصيدة، كي ترى العالم من خلالها. فإلى جانب رموز البعث، كما عند السياب وأدونيس ومعظم شعراء سوريا ولبنان والعراق، كان رمز الأرض طاغياً في شعر المقاومة الفلسطينية، كما عند توفيق زياد ومحمود درويش وسميح القاسم. إضافة إلى رمز السندباد، الذي يجوب الأرض بحثاً عن خلاص الذات من خلال خلاص المجموع، كما عند السياب وصلاح عبدالصبور وخليل حاوي وفوزي العنتيل ونجيب سرور. أما الرموز التي تتهدد الذات الجمعية فكثيرة، ولعل أهمها رمز الطوفان كما عند فدوى طوقان، ورمز التتار كما عند صلاح عبدالصبور، وكذا رمز قابيل عند محمود درويش. ويأتي أمل دنقل، إلى جانب شعراء المقاومة، ليكون أكثر الشعراء توحداً مع الوعي الجمعي، خلال لحظتي الصعود/ الانكسار، فنجد أن الإحساس بالخطر هو الذي يسيطر على رؤيته، من خلال رموز: زرقاء اليمامة وقطر الندى. ويصل هذا الإحساس إلى ذروته، من خلال رمز اليمامة في «مقتل كليب» و«لا تصالح».

وهكذا، تقودنا كل المقدمات السابقة باتجاه نتيجة مشتركة، تؤكد على أن رؤية العالم لدى شعراء قصيدة التفعيلة، تتطابق مع رؤية العالم داخل الوعي

الجمعي، من خلال معاينة لحظتي الصعود/ الانكسار، التي يتم تكثيفها عبر استخدام الرمز، باعتباره حاملاً لرصيد دلالي مسبق، يجعل استخدامه، أبسط وأوضح مما يفسره أو يشير إليه.

وبداية، فإنه من المهم أن نرصد تجليات الرمز داخل حركة الشعر الحر، حيث يمكن أن نوضحها على النحو التالي:

الرمز الأسطوري: السندباد – عشتار – تموز – طائر الفينيق – إرم ذات العماد.

الرمز التاريخي: التتار – قطر الندى – زرقاء اليمامة – كليب.

الرمز الكوني: المطر – الطوفان – الريح. الرمز المكاني: جيكور – يافا – الأرض – فلسطين.

الرمز الديني: يسوع – قابيل – بشر الحافي.

الرمز الوافد (الهيلليني): سيزيف – إيكاروس – عوليس الميدوزا – وسبارتاكوس.

الرمز الشخصي: طبقاً للتطور الشخصي لكل شاعر.

وبداية، فإن رمز السندباد كان أحد الرموز المحورية التي تم استدعاؤها من التراث العربي، كي يعيد الشعراء اكتشاف حاضرهم من خلاله. وترجع أهمية هذا الرمز، أو فلنقل خصوبته، إلى أنه نقطة التقاء للعديد من المتناقضات، التي تضفي عليه نوعاً من الغنى، إذ إنه – كرمز – «حمَّال أوجه»، وقد تم استخدام هذا الرمز الأسطوري بشكل يرد رؤية العالم لدى الشعراء، باتجاه الوعي الجمعي، الذي يشير إليه الحلم الجمعي. إن الاستناد إلى هذا الرمز، بماله من رصيد داخل ذاكرة التلقي، يساعد على استثمار تلك الذاكرة، ليعيد إنتاج حاضرها، على المستوى الجمعي. ولعل السياب هو أول من استدعى هذا الرمز في قصيدته «مدينة السندباد»، كي يهاجم النظام السياسي القائم في العراق،

في نهاية الخمسينيات. كما استخدمه صلاح عبدالصبور في قصيدة «رحلة الليل» لكي يشير إلى اضمحلال الواقع العربي، والذي يشبه ذلك التيه المائي الذي أضاع السندباد في «بحر العدم». وبينما استخدم السياب وعبدالصبور الرمز، من خلال تفجير جانبه السلبي، والمتمثل في حالة الضياع، إلا أن نجيب سرور قد استثمر القيمة الإيجابية فيه (المخاطرة/ الثورة)، لكي يكون حافزاً لإيقاظ الوعي الجمعي:

وأصبح الجميعُ سندبادْ
فدمروا مدينةَ العذابْ
وعلَّقوا الغرابْ
وشيَّدوا مدينةَ التبابِ والنباتْ
وزوجوا الصبيانَ والبناتْ

وفي هذه الفقرة إشارة إلى توحد كل من الخاص (رمز السندباد) مع العام (الذي يشير إليه ضمير الجماعة)، من خلال لعبة الترميز.

فإذا انتقلنا باتجاه الرمز التاريخي، نجد أنه الأكثر استدعاءً، حيث يمكن للشاعر أن يقيم نوعاً من المقابلة بين ماضي العرب الذهبي وحاضرهم. وفي هذه المقابلة، يتم حفز الوعي الجمعي من خلال اكتشاف الهوة بين الماضي والحاضر. كما أن لحظة الانكسار قد استدعت – بدورها – الرموز التاريخية، التي جعلت من الحاضر صورة مطابقة لما حدث من انكسارات في الماضي، وكأن الوعي الجمعي يعيد إنتاج أزماته. ففي قصيدة «التتار» لصلاح عبدالصبور، نجد أنه قد حشد – كما يرصد د. سعد الحاوي – 36 كلمة تدل على معنى الهزيمة والانسحاق أمام الآخر: الدمار – الموت – التمزق – الانكسار – الهزيمة – الليل... إلخ. وهكذا، يتم إسقاط الماضي على الحاضر، من خلال استخدام الرمز، بهدف رفض الواقع الحاضر، كما رفضنا من قبل الواقع التاريخي:

هجمَ التتارْ

ورموا مدينتَنا العريقةَ بالدمارْ

الرايةُ السوداءُ، والجرحى، وقافلةٌ مواتْ

والطبلةُ الجوفاءُ، والخطوُ الذليلُ بلا التفاتْ..

وهذه الصورة القاتمة، بالإضافة إلى رفض الذاكرة للرمز التاريخي، تضع النتائج أمام الوعي الجمعي، لكي يبادر بالقضاء على المقدمات التي تؤدي إليها.

وهناك – أيضاً – إلى جانب الاتجاهين السابقين في استخدام الرمز، ظاهرة استخدام الرمز الكوني، الذي يستند إلى صفات وخصائص الظواهر الطبيعية، من خلال توظيفها دلالياً داخل القصيدة الحديثة. ومن بين الأمثلة العديدة، يمكننا أن نشير إلى رمزي «المطر/ الطوفان» و«الريح». وتعود أهمية الرمز الطبيعي إلى أنه – شأن رمز السندباد – حمَّال أوجه، فقد يشير إلى الظاهرة ونقيضها. فالطوفان مثلاً – قد يكون دليلاً على الثورة، وهي قيمة إيجابية للرمز، وقد يكون دليلاً على سطوة الآخر، وتلك قيمة سلبية فيه. كما أن الريح تحتمل هذا التناقض الدلالي، من خلال انعكاس فاعليتها داخل ذاكرة الكتابة. ولقد كان الطوفان عند السياب رمزاً للثورة، واجتياح القيم السلبية في الواقع الخارجي، بينما استخدمته فدوى طوقان كرمز دال على العدو الصهيوني، الذي يتهدد الذات الجمعية:

يومُ الإعصارِ الشيطاني طغَى وامتدْ

يومُ الطوفانِ الأسودْ

لفظتْه سواحلُ همجيةْ

للأرضِ الطيّبةِ الخضراءْ

هتفوا، ومضتْ عبرَ الأجواءِ الغربيةْ

تتصادى بالبشر الأنباءْ

هوتِ الشجرةْ..

وفي داخل هذا النص، كان الصراع محتدماً بين ثلاثة من الرموز الطبيعية: الإعصار – الطوفان – الشجر. وبالتالي، تشكلت داخل النص دراما كونية، بين القيم السلبية لعناصر الطبيعة (الاجتياح – الموت – الفناء)، والقيم الإيجابية لها من خلال رمز الشجرة (الارتباط بالأرض – النماء – الإثمار).

وإذا كانت الريح تشير – في أحد تجلياتها – إلى ثورة الطبيعة، فقد قام الشعراء باستدعائها؛ ليتم صبغها بصيغة إنسانية، لتكون ثورة على الوضع القائم. وفي قصيدته «قبر من أجل نيويورك» يستخدم أدونيس الريح كرمز للثورة على وضع التبعية للغرب، في الراهن العربي:

فالريحُ تهبُّ ثانيةً من الشرق..

تقتلعُ الخيامَ، وناطحاتِ السحابِ، وثمَّة جناحان يكتبان

أبجديةً ثانيةً، تطلعُ في تضاريسِ الغربِ، والشمسُ

ابنةُ شجرةٍ في بستانِ القدس

هكذا أضرمُ لهبي، أأبدأ من جديدٍ، أأشكلُ وأحدد؟!!

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة نثرية، لخلوها من العروض، إلا أنها زمنياً تنتمي إلى الشعر الحر، كما أنها رؤيوياً تؤكد على ذلك. وإلى جانب الاستخدامات السابقة للرمز، فإنه يمكن أن يتجلى مكانياً، من خلال استثمار الرصيد التاريخي والعاطفي الكامن في ذاكرة المكان. فالسياب من خلال رمز قريته «جيكور»، التي هي جزء تنسحب عليه صفات الكل العربي، يرى أن الثورة التي تؤدي إلى البعث، سوف تتحقق من خلال هذا الرمز المكاني:

جيكورُ ستولدُ من جديدْ

النَّوَرُ سيورقُ، والنّورُ

جيكورُ ستولدُ من جرحي

من غصَّةِ موتى، من ناري

سيفيضُ البيدرُ من قمحي..

ونظراً لقداسة الرمز الديني، وما قد يسببه من صدام مع الذاكرة الجمعية، فلم يتم الاقتراب منه كثيراً. إلا أن فكرة الصلب، باعتبارها إشارة للخلاص الجمعي من خلال الافتداء الفردي، كانت هي «التيمة» الأثيرة لدى معظم الشعراء في حركة الشعر الحر. لذلك، فإن عبدالوهاب البياتي يتكئ على «يسوع»، باعتباره رمزاً دينياً، لاستثمار فكرة الصلب/ الخلاص. فيقول في قصيدة «أغنية إلى يافا»:

يافا.. يسوعُك في القيودْ

عارياً تمزِّقه الخناجرُ، عبرَ صلبانِ الحدود

وعلى قبابكِ غيمةٌ تبكي

وخفّاشٌ يطيرْ..

كما أن محمود درويش يستخدم الرمز الديني أيضاً، في حكاية قابيل وهابيل. فهو يستدعي ذاكرة المكان من خلال قرية "كفر قاسم"، التي شهدت مذبحة مروعة على يد الجنود الإسرائيليين. ويستهدف درويش – من وراء ذلك – عناصر الرفض الكامنة في الرمز، والتي يتم استنفارها داخل الذاكرة الإنسانية بمجرد استدعائه. ففي قصيدة «الموت مجاناً»، يقول:

يا كفرَ قاسم، ليس قابيلُ أخي

إني شهيدُ الأصدقاءْ

إني أخافُ على المحبةِ من أساطير الشقاءْ

فلترفعي جيداً إلى شمسٍ تحنَّتْ بالدماءْ

إني شهيدُ الأصدقاءْ(16)

ومن مجمل الاستشهادات السابقة، نرى أن الرمز كان وسيلة للترابط بين الذاكرة الجمعية، التي يتشكل من خلالها الوعي الجمعي، ومفهوم رؤية العالم لدى الشعراء. وقد تقاربت المسافات أو تباعدت بين تلك الرؤية وذلك الوعي، طبقاً لحركة الصيرورة داخل الواقع الاجتماعي والتاريخي، لكنها لم تنفض في إطار قصيدة التفيعلة. وبذلك، فإن كل المقدمات السابقة تقودنا باتجاه نتيجة مشتركة، تؤكد على أن رؤية العالم لدى شعراء التفعيلة ظلت متطابقة مع الوعي الجمعي، في لحظتي الصعود/ الانكسار. (لقد أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة في أواسط الخمسينيات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة، فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة 1948م، وعن الشوق العميق إلى العودة إلى نبض الحياة والكرامة)[17]. تلك كانت كلمات سلمى الخضراء الجيوسي، التي تؤكد على النتيجة السابقة، كما أكدت عليها النصوص التي استشهدنا بها.

المراجع

(1) د. كمال أبو ديب – «الحداثة – السلطة – النص» – مجلة فصول – القاهرة – عدد يونيه 1984م – ص 34.

(2) كوهين، جون – بناء لغة الشعر – ترجمة د. أحمد درويش – مكتبة الزهراء – مصر، 1985م، ص 238.

(3) عبدالعزيز موافي – أفق النص الروائي – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر – سلسلة كتابات نقدية – 1995م – ص 189.

(4) المعجم الفلسفي المختصر – دار التقدم – موسكو عام 1986م – ص 244.

(5) د. محمد زكي العشماوي – دلائل القدرة الشعرية عند شوقي – مجلة فصول – القاهرة – ديسمبر 1982م – ص 13.

(6) نفسه – ص 13.

(7) أدونيس – شوقي شاعر البيان الأول – مجلة فصول – القاهرة – ديسمبر 1982م – ص 19.

(8) حمادي صمود – شعرية الشوقيات – مجلة فصول – القاهرة – ديسمبر 1982م – ص 53.

(9) بورا، موريس – الخيال الرومانسي – ترجمة إبراهيم الصيرفي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر – ص 19.

(10) نفسه، ص 16.

(11) نفسه، ص 19.

(12) مقدمة مجلة أبوللو – المجلد الأول – الهيئة العامة للكتاب – مصر – 1998م – ص 32.

(13) ناجي علوش – مقدمة ديوان «السياب» – دار العودة – بيروت – 1971م – ص (ز).

(14) إلياس خوري – الذاكرة المفقودة – ط 2 – دار الآداب – بيروت – 1990م – ص 38.

(15) نفسه، ص 40.

(16) الاستشهادات الشعرية تحت عنوان «قصيدة التفعيلة ورؤية العالم» تمت نقلاً عن كتاب (محاضرات في الأدب الحديث) – د. سعد أحمد الحاوي – دار الكتاب ا لجامعي – القاهرة 1999م.

(17) نفسه – ص 131.



الحداثة في الشعر السعودي

محمد عزّام

لأن الحداثة صارت شاغلاً رئيساً لدى المثقفين المؤرَّقين بقضية الهوية، فإن أبا هيف قد عاينها في كتبه، ولاسيما في كتابه (**النقد العربي الأدبي الجديد**)، الذي جمع فيه كل ما قيل عن القصة والرواية في جهد موسوعي قل نظيره، وفي كتابه الجديد (**الحداثة في الشعر السعودي**: قصيدة سعد الحميدين نموذجاً[1]) الذي قدم له الناقد السعودي عبدالله الغذامي معرّفاً بسعد الحميدين شاعراً حداثياً في الخليج: كتب الشعر الجديد، وفتح له صدر الصفحات الثقافية التي كان مشرفاً عليها.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات الأدبية التي تناولت الشعر السعودي التقليدي[2]، فإن الدراسات النقدية الحديثة للشعر الخليجي قد تأخرت حتى الثمانينيات والتسعينيات. ولعل من طلائعها دراسة الناقد البحريني علوي الهاشمي (**ما قالته النخلة للبحر**: دراسة في موضوعات الشعر المعاصر في البحرين ومعالجتها الفنية) 1981، ودراسته المهمة (**السكون المتحرك**: دراسة في البنية والأسلوب – تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً) 1993، بالإضافة إلى دراسات عبدالله الغذامي، وسعد البازعي، وسعيد السريحي، وغيرهم.

لقد صار (شعر الحداثة) حاضراً في نقد النقاد وبحث الباحثين، وكمثال

على ذلك كتاب (**مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية**) 1996، الذي اختار قصائده نخبة من المختصين من بلدان الخليج، ونشرته مؤسسة البابطين للإبداع الشعري (اختارت لـ 59 شاعراً من السعودية، ولـ 25 شاعراً من البحرين، ولـ 40 شاعراً من الإمارات، ولـ 33 شاعراً من الكويت).

وقد جعل الناقد أبو هيف بحثه هذا في خمسة فصول، هي: (**ممهدات البحث، والنزوع الدرامي، والتناص، واللغة، والصورة**)، ثم عرض للنقد الخاص بقصيدة سعد الحميدين الذي أصدر خمسة دواوين شعرية، هي: (**رسوم على الحائط**) 1976، و(**خيمة أنت والخيوط أنا**) 1976، و(**ضحاها الذي**) 1990، و(**تنتحر النقوش أحياناً**) 1991، و(**أيورق الندم**) 1994، فقد كتب عن هذه الدواوين نقاد عديدون، لعل من أبرزهم: **نذير العظمة** في مقالتين رأى فيهما «أنا في حضرة شاعر جاد ومسؤول يتعامل مع بيئته وموروثه بصدق من خلال ما تفرزه مخيلته المبدعة». كما درسه الناقد السعودي عبدالله الغذامي في فصل من كتابه (**القصيدة والنص المضاد**) 1994 استخدم فيه المنهجين البنيوي والسيميائي.

*

ثم انتقل أبو هيف في الفصل الثاني إلى (**النزوع الدرامي**) في قصيدة الحميدين. فحدد مصطلح (الدراما)، بوصفه جوهر الشعر المسرحي والملحمي. ورأى أن النقد الأنجلوسكسوني عُني كثيراً بدرامية الشعر في إطار النظرية الأدبية. ثم فرّع الدرامية إلى: النجوى (المونولوج)، وتعدد الأصوات (**الديالوج**)، والسرد الروائي، وتقنية القناع، والترميز والأسطرة. فتقنية (الديالوج) هي إحدى أهم عناصر درامية الشعر، نشداناً لمسرحية التجربة، واقتراباً من مفهوم الشعر العظيم، كما تعتمد الدرامية على تقنية السرد الروائي، وعلى تداخل الفنون، حيث يأخذ الشعر من القصة ومن المسرح ومن السينما ومن الأغنية ومن التصوير... مستفيداً من كشوفات الحضارة وإنجازات الفنون.

وقد استفاد الحميدين من تقنية (**المونولوج**) أو النجوى الداخلية، وتجلّى

ذلك في قصيدته (ابتعد عنها ودعني) مثالاً ساطعاً على اضطرام لهيب الذات بعناء التجربة. كما استفاد من تقنية (القناع) التي شاعت مؤخراً في الشعر العربي المعاصر بتأثير عاملين متناقضين هما: المثاقفة، والاستفادة من التراث. وقد احتفل الشعر العربي المعاصر بهذه التقنية الجديدة، موظفاً شخصيات من الحضارات العربية القديمة، ومن الحضارة الإسلامية. ولا عجب أن تنتشر تقنية استخدام القناع في فترة النهوض القومي في العصر الحديث، اعتزازاً بالوجوه البطولية المشرقة في مراحل التاريخ العربي، حيث تم استدعاء الشخصيات التراثية من الموروث التاريخي والأدبي والشعبي والأسطوري. وقد حفلت أشعار شعراء الحداثة بهذه الشخصيات، وتراوحت دعوتها بين الاستدعاء الكلي المباشر، واستدعاء بعض أقوالها أو أفعالها.

كما استخدم الشاعر الحميدين تقنية الترميز والأسطرة في جميع تشكلاتها: الرمزية الكلية كما هي لدى بشر فارس، والجزئية كما هي لدى سعيد عقل، والكنائية. وإن عدداً من النقاد العرب المعاصرين قد أوغل في دراسة الأسطورة في الشعر المعاصر، تلمساً لهذه الظاهرة المهيمنة(3).

ثم انتقل الناقد أبو هيف إلى الفصل الثالث (**التناص**)، فبدأ بتحديد المصطلح، ورآه ملتبساً على الرغم من أننا نراه واضحاً في النقد الغربي والعربي، حتى أن الناقد نفسه جاء بعرض للتناص في التراث العربي لدى الجرجاني وفي المعارضات والسرقات. ثم عرض لحضور التناص في الأدب العربي لدى جماعة (تل كل)، وجوليا كريستيفا، وتودوروف، وآريفي، وريفاتير، ومارك أنجينو، ونسي جهود جينيت، وهو أهم من بذل جهداً في هذا المجال، والأنواع الخمسة للمتعاليات النصية التي ذكرها أبو هيف في كتابه (ص 97)، وهي: (التناص، والنص الموازي، والنصية الواصفة، والنصية الجامعة، والنصية المتفرعة) هي لجينيت وليست لكريستيفا(4).

وقد استخرج أبو هيف تناص الشاعر الحميدين مع الشخصيات (بالاسم

أو القول)، ومع الإحالة أو الإشارة. ففي **استدعائه الشخصية بالاسم**، استدعى الحميدين اسم (لنكولن) المرتبط بالحرية، في قصيدته (7 هوامش على كراسة)، واستدعى اسم (فدوى طوقان) في قصيدته (مجامر التراب) ليغدو فضاء النص كله مشبعاً بروح المقاومة ضد الاحتلال الصهيوني. كما أشار في قصائد كثيرة إلى المتنبي، والمعري، وعنترة، ومعين بسيسو، ومحمود حسن إسماعيل، والنبي أيوب، وسيزيف وغيرهم... ومن الملاحظ أن معظم الشخصيات التي تناص معها هي أسماء شعراء عرب، باستثناء أيوب وسيزيف.

وأما **التناص بالإحالة الثقافية** على موضوع أو قضية، فقد تناص الحميدين فيه مع الأمثال الشعبية، والألفاظ الشعبية، والقرآن الكريم، وبعض الشعراء المعاصرين (البردوني، المجذوب). وقد أوجز أبو هيف خصائص تناص الإحالة بالأمور التالية:

1. **النظر إلى وحدة القصيدة مندغمة** في عالم شعري رؤيوي واحد تنتظمه دلالات متشابكة لتصبح تقنيات التناص (شفرات) تسعف على تكوين العالم الشعري الرؤيوي.
2. **البعد عن مفهوم التيار التراثي** للتناص.
3. **بناء القصيدة على أنها موجات** تتوالد، موجات ذات بنية رمزية أسطورية.
4. **تحويل النص إلى أسطرة** تعتمد العقلنة وتنبذ الانفعالية.
5. **تجاوز مفهوم التضمين** بعقلنة المشاكلة التناصية، والاستناد إلى فعلية واضحة.
6. **جعل التناص موئلاً للفكر**، واستعمال المعادل الموضوعي استناداً إلى تقانات التورية وسواها.
7. **الاستعانة بمركب كلامي** قوامه ابتعاث الموروث من تعدد الأفعال والأصوات.

وعن **(تقنيات توظيف التناص)** استفاد أبو هيف من أحمد مجاهد في كتابه (أشكال التناص الشعري)، الذي استخرج فيه شكلين من أشكال التناص، هما: **تناص التآلف، وتناص التخالف:** فالأول هو أن يوظف الشاعر أحد الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولاً التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه. والثاني يتعلق بالقصيدة ذاتها، سواءً على مستوى علاقتها بالمرجع التاريخي الخارجي الذي تعارضه بداية من عنوانها، أو على مستوى نظامها الداخلي.

وفي تطبيق هذين النوعين من التناص على شعر الحميدين تمثّل قصيدته (ورقة مهملة من دبلس إلى أبيه) تناص التآلف، حيث يتآلف التناص مع نص امرئ القيس (قفا فابكيا). ويمثّل قوله (شحمك وارم) في القصيدة نفسها تناص التخالف استحضاراً لنص المتنبي:

أعيــذها نظــراتٍ منْــكَ صادقـةَ　　　أن تحسبَ الشحمَ في مَنْ شحمه ورمُ

لكننا نرى أن اللفظة أو التركيب ليست (ماركة مسجلة) لقائلها الأول، وإلا عدنا إلى موضوعة (السرقات الشعرية) التي أراقت مداداً كثيراً من نقادنا القدماء دون جدوى.

*

في فصل **(اللغة)** التي استفادت من جهود شعراء الحداثة الذين طوروها وأمدوا الألفاظ بمعانٍ جديدة لم تكن لها. ركز أبو هيف في معالجته موضوع اللغة على: **العنوان، والتكرار، والحشد، والتلاشي، والانزياح. ففي العنوان** الذي يُبنى غالباً على قاعدة الاقتصاد الدلالي، والذي يتآلف من كلمة أو جملة تشف عن النص، عالج أبو هيف عنوانات دواوين الشاعر الحميدين الخمسة، فرأى أن مجموعتيه الأوليين: (رسوم على الحائط، وخيمة أنت والخيوط أنا) يفصح تركيبهما عن دلالة ظاهرة، بخلاف مجموعاته الثلاث الأخيرة (ضحاها الذي، وتنتحر النقوش أحياناً، أيورق الندم) التي تحيل إلى دلالة غائبة. وعلى العموم

فإن العنوان عند الحميدين هو علاقة لغوية متشابكة مع الدلالة البنيوية للقصيدة وللعمل الشعري بمجموع قصائده.

وقد استعان الحميدين **بالعتبات النصية والإهداء، وأكثر من العبارات المفتاحية والإشارات** الشارحة في الهوامش والإحالات. كما أرفق مجموعاته الأولى بدراسات ومقالات نقدية حول تجربته الشعرية.

وأما **التكرار** فقد عالج فيه أبو هيف ثلاثة أنواع منه، هي: **تكرار المبنى والمعنى، وتكرار الشكل، والتكرار الإيقاعي. فتكرار المبنى والمعنى** هو تكرار الحرف أو اللفظة أو العبارة. وقد لجأ إليه الحميدين في تناصِّه مع المتنبي (بأية حالٍ يا عيد تعود)، ومع المعري (غير مجدٍ...). **وتكرار الشكل** يتجه إلى الجناس. وقد اعتمد فيه أبو هيف على علاء الدين رمضان السيد في كتابه (ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث) 1996م، وإذا كان علاء الدين قد سمّاه التكرار الشكلي – الهيكلي، وكان البديعيون العرب يسمونه (تكرار التفويف)، فإن أبا هيف سماه التكرار الشكلي – البنيوي، وهو تكرار الأنماط النحوية في مجموعة من الجمل المتتالية، حيث وازن الحميدين بين مبنى الكلمة أو العبارة، وتوليدها اللغوي، مفردات وتراكيب، تفلح في النهوض بالدلالة إلى مستوى القيمة الجمالية الشكلية، والدالة في الوقت نفسه. وأما **التكرار الإيقاعي** فهو – عنده – تكرار المبنى والمعنى الذي يضيف فيه جمالية وتعبيرية دلالية تنفع في توقيع القصيدة، وتوفر لها بنية إيقاعية أفضل تأثيراً، وقد مثّل له بقول الحميدين:

والجسم يروج بأنغام الطنبرة المزوقة

كش.. كش

كش.. كش

ك.. ش

وأما **الحشد** فهو الجمع، ويفيد جميع الدلالات من خلال العناية بقواعد

الإسناد في الجملة أو النص. ويعتمد على تضافر المباني، مفردة أو تركيباً، وتتابعها في بؤرة محددة. وقد أشار فيه أبو هيف إلى استفادته من علاء السيد في كتابه السابق. وجعل الحميدين من الحشد نوعاً من محاكمة منطقية أو عقلانية تترى فيها الدلالات بتتالي الأفعال، تمهيداً لقول نتيجة هي إقرار بالتوق الأبدي إلى تحقق الذات. وقد طور الحميدين تقنية الحشد في مجموعته الأخيرة (أيورق الندم)، حيث أضاف إلى جمع الدلالات وظيفة نفسية تعضد الوظائف البنيوية والدلالية والجمالية.

وأما **التلاشي** فيتصل بالتركيب اللغوي وعلائقه الداخلية من جهة، وبالقيمة الصوتية لموسيقى الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثانية، ويرسم الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثالثة. ولا يخفى أن هذه التقنية هي نتاج نزعة الحداثة التي طورت التعبير الشعري بتأثير نظريات الاتصال بين الفنون والآداب. وقد بدأ الحميدين هذه التقنية على استحياء في قصائده الأولى، ثم صارت مكوناً رئيساً من مكونات قصيدته، ومثالها قصيدة (رحلة العيون المرمدة) في استعمال (آه):

الكورس: (أ. ب. ج):

...

آه ::

آ "

« وفي قصيدة (ابتعد عنها.. ودعني):

غـــ.. يـ.. ر

م.. ج.. د

وعلى هذا، فإن التلاشي تقنية صوتية وبصرية فائقة الأهمية في إحداث أثر جمالي لدى المتلقي، وليست مجرد زينة أو حلية.

وأما **الانزياح** فهو مفهوم لغوي حداثي عصيّ على التحديد والإحاطة. لكننا نرى أنه وجد لدى النقاد العرب الأقدمين تحت تسميات أخرى، منها: (العدول)، وهو أن تعدل باللغة من استعمال إلى آخر، أو تجاور المعنى إلى معنى آخر، أو أن تريد دلالة أخرى لهذا التركيب اللغوي. وقد عرف بمرادفاته: التجاوز، والانحراف. وخروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال. وقد حصر عبدالسلام المسدي الانزياح في حقول دلالية ثلاثة، هي: العدول عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولاً، واختزال الضمير العائد عليه ثانياً، أي وضعه في تركيب نحو آخر، وعدول في العلاقات الاستبدالية حين يعدل الشاعر عن عبارة النظر ويختار عبارة السماع سمة أسلوبية. وقد عمد الحميدين إلى استعمال أكثر من مستوى وأكثر من نوع للانزياح، ولاسيما الانزياح المتعدد الأبعاد، كالبعد الثقافي، والبعد الاتصالي (التلقي)، والبعد البنيوي، والبعد الدلالي من جهة، والانزياح اللغوي القائم على المجاز والمجاز العقلي من جهة أخرى. وبرع في استعمال الانزياح اللغوي القائم على المجاز العقلي من خلال العلاقات غير المتوقعة أو الفجائية في التراكيب الجديدة، واختزال الضمائر طلباً لتركيب نحوي أو دلالي آخر، مثل: (يقدّ القلب من جذع باسقة العواطف). ومال إلى الانزياح المتعدد الأبعاد اللغوي والمجازي والدلالي، في عدوله عن المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي للخطاب، كالمجاز العقلي (العيون تشم الرحيق).

*

في الفصل الخامس والأخير يعالج الباحث (**الصورة**) التي هي استيحاء الأشياء الخارجية، أو الرؤية في المكان المنظور، أو استيحاء عالم الغيب. وقد تلمس أبو هيف في شعر الحميدين ستة أنماط من الصور، هي: **صور المفارقة، والصور الحسية المتداخلة، والصور الإشارية، وصور التركيبات اللغوية، وصور الترميز، وصور الحقيقة. أما صور المفارقة**، فأطلقت على الأدب الذي يجاور بين وجهات

نظر مختلفة أو متعارضة، بهدف بلوغ نظرة متوازنة شاملة، أو للتعبير عن الوعي بنسبية القيم. وقد عُني الحميدين بصور المفارقة في نسيج البنية الدلالية للعمل الشعري، ولاسيما صور المفارقة المتنافرة التي تستدعي عناصر القوة البعيدة عن النص في تعارضها الظاهر مع الدلالة العميقة المتوخاة لتغدو صورة المفارقة تركيباً فنياً ينهض على إعمال المخيلة وتنشيطها، كما في قصيدته (صورة تتضاءل على القرب) فقد بنى العنوان وفق تقانة تصويرية حديثة هي **التكبير**، ولكنه عارضها على سبيل المفارقة **بالتصغير**.

وأما **الصور الحسية المتداخلة** فقد أولاها النقد الحديث عناية فائقة، حين تتداخل الحواس في التعبيرعن معطيات الصورة، ومثالها قول الحميدين في قصيدته (المدينة المترهلة)؛ حيث جعل (السمّار يزحفون)، و(أحداقهم تجري).

وأما **الصور الإشارية** فتعد إنجازاً حداثياً اعترف بأمرين: الثراء اللغوي بما هو قابليات لتخيل الفضاء الشعري، وإمكانية ضبط أنساق التنضيد في القصيدة بما هي خطاب يتأسس على مجموعة إشارات أو علامات. وقد اعتمدت قصيدة الحداثة على انفتاح نصها على تأويله، وتعدد مستوياته وتداخلها. وقد انطلق الحميدين من التناص إلى بنية إشارية بتعدد صورها وتداخلها الدلالي في قصيدته (القول المقطوع وحكايا الأمس) فبنى قصيدته على مطلع متناص مع المثل المعروف (قطعت جهيزة قول كل خطيب) لتكون الإشارات أو العلامات هي حالات القول، وتمثيلها بمستويات متعددة ومتداخلة:

قطعت جهيزة كل قول...

ستقول آنستي: وإن الريح دائخة

وأنفاس الرجال تفور بين الشفتين

ويظهر التعارف الإشاري بين مفردات القول وصورة الدالة: القول،

أنفاس الرجال تفور بين الشفتين.

وأما **التركيبات اللغوية** فتفيد مقدرة العلاقة اللفظية بحالاتها المتعددة على شكل صورة. وقد نوّع الحميدين في هذه التركيبات اللغوية، كما في نعت الإضافة، أو نعت الاسم، أو اقتران المجرد والمادي، أو حركة المحسوس والساكن، كما في قوله: (الحكايا الوارمات)، و(البذور الواهنات)، و(رفوف التيه)، و(رحم الأسابيع)، و(رمش الزمان)، و(خيوط الذكريات).

وقد جعل أبوهيف صور الحميدين في نوعين: **صور الترميز، والتصوير بالحقيقة. فصور الترميز** تقوم علاقتها على إدغام الرمز في تكوين الصورة عن طريقين: سياق الرمز والمرموز له، وسياق الرمز مشاراً إليه في بنية العمل الشعري. وبهذا تتجاوز الصور الترميزية الصور التشبيهية أو الاستعارية أو الكنائية، إلى إيحاء دلالي صريح في حال الرمز والمرموز له، ومضمر في حال اعتماد الرمز إشارة في بنية العمل الشعري. وقد حفل ديوان الحميدين (رسوم على الحائط) بالصور الترميزية الجزئية وباستخدام اسم العلم رمزاً لمعنى الحياة العبثي، ومرموزاً له، مثل: (سيزيف) في قصيدة (إطار بلا صورة). ووسّع اشتغاله على الصورة بما هي ترميز شامل لأسطرة الواقع حين يوضع في مبنى رمزي يستوعب فضاءه الخاص.

وأما **التصوير بالحقيقة** فيعني الصور الفاعلة في رسم مشهدية تتجسد فيها المشاعر والأحاسيس في تشابكها وتعقيدها، ويعتمد على الوحدة العضوية والنفسية للعمل الشعري. وعمد الحميدين إلى التصوير بالحقيقة في قصائد كثيرة، اعتماداً على الوحدة العضوية والنفسية للقصيدة من جهة، وعلى مشهديتها وبنيتها الدرامية من جهة أخرى، وعلى تثمير البُعد العاطفي للقصيدة من جهة ثالثة، كما في قصيدته (آثار تتجدد دائماً):

أحبيني. أيا عينبية الشفتين

يا مكحولة العينين

أحبيني إذن أخرى

وثمة نمط آخر للتصوير بالحقيقة استخدم فيه أسلوب السيرة السردية أو القص السيري في قصيدته (مرجان).

وقد جعل أبو هيف (**أنساق تنضيد الصورة**) ثلاثة:

1 – **نسق التنضيد النفسي** الذي طمح فيه السيرياليون والرمزيون والتعبيريون إلى موازاة التنضيد اللغوي بحركة النفس، ولاسيما اللاوعي، ومقاربة طاقاته الخارقة في الحلم والوهم والهذيان والجنون. وقلّما لجأ الحميدين إلى هذا النسق، لأن تشكل العمل الشعري عنده يخضع للوعي بالدرجة الأولى.

2 – **نسق التنضيد الاجتماعي** الذي اهتم به الشعراء الواقعيون، حرصاً على وعي صريح بالتاريخ. وقد عُني بها الحميدين في صوره، فتحركت مخيلته في فضاء اجتماعي، كما في قصيدته (مرجان) الموجهة للإفصاح عن خطاب متعاطف مع جماعة مغمورة هي فئة العبيد الغارقين في البؤس وفي قسوة العيش:

نصف ريال

ربع ريال

وريال كامل

تخرج من أيدي تمتد من الأبواب

أو تلقى من نافذة عليا

ويتركب تنسيق تنضيد الصورة الاجتماعي وعياً بالتاريخ من مفردات الواقع السياسي، فتمتح الصور من معين رؤية الموضوع القومي كما يلامسه وجدان مؤرق بالتغيير الاجتماعي والسياسي المخيب للآمال، ولعل قصيدة (ابتعد عنها.. ودعني) المثال الأبرز لهذا الاشتغال التخييلي الحريص على

إظهار حركة التاريخ في أمداء الصور.

3 - **نسق التنضيد اللغوي**، وعليه يعوّل الحميدين كثيراً، بوساطة الانزياح تارة، والترميز تارة أخرى. وكلما أوغل الشعر في هذا النسق قارب حداثته، حيث يبتعد الاشتغال الشعري عن المعنى المعجمي إلى معنى المعنى، وتمثّل قصيدة (إيقاعات متورمة) مثالاً على ذلك، إذ يتجه الصوغ اللغوي للصورة إلى دائرة محددة لنسق التنضيد، مثل مفردات الشجاعة وصورها على سبيل المعارضة في مطلع القصيدة.

وبعد أن ينمذج أبو هيف (**بنية الصورة**) في ثلاثة نماذج: البناء التوليفي، والبناء التوافقي، والبناء التوالدي. ينتهي إلى أن أطروحات التحديث قد جاوزت فضاء الحداثة إلى ما بعد الحداثة، فالشعر أبعد من أن ترهنه الاستعارة، ونصُّ التلاشي هو النص المتعدد الذي يخلف فضاء الرؤيا. وبهذا أغنى الناقد أبو هيف **تقنيات الحداثة الشعرية في معالجة مركزة، وأمثلة مستمدة من شاعر حداثي.**

الهوامش

(1) المركز الثقافي العربي - بيروت 2002م.

(2) انظر: بكري شيخ أمين - الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية - بيروت 1972م، و: محمد حبيبي - الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث - الرياض 1997م، و: عبدالله الحامد - الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن - الرياض 1993م، ط 2.

(3) انظر مقالنا: الأسطورة في الشعر السعودي المعاصر - مجلة (الموقف الأدبي)، نيسان 2002م.

(4) انظر: كريستين مونتالبيتي - جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة - تر: غسان السيد، ووائل بركات - دار الرحاب 2001، ص 104-138.

الشعر المعاصر
وإشكاليات التذوق الجمالي الحديث

هشام سعيد شمسان

«لابد من مفاهيم جديدة للتذوق، ومفاهيم جديدة للكتابة الشعرية، ومفاهيم أخرى للنقد»

(أدونيس)

الحديث عن إشكالية الشعر المعاصر – لا غرو – يرتبط وثيقاً بالذائقة الفنية للمتلقي. وإذا كان ثمة أزمة تعوق مسيرة الشعر الحديث من التقدم، وتتقوقع به ضمن حدود لا تتعدى الشاعر – غالباً – فإن للذائقة الجمالية للقارئ دورها في هذا السبيل؛ إذ إن وجود إشكالية (ما): سواء كان منبعها الشاعر، أو الشعر – ذاته – معناه أن هذا الشعر لا يستطيع أن يخالط الذائقة فيؤثر بها إيجاباً لتنفعل، وتتفاعل. ومتى ما وقف الشعر حائلاً دون التأثير في قارئه، كان ذلك إيذاناً بوجود خلل (ما) يعود: إما إلى القارئ – نفسه – أو إلى الشاعر في شعره، ذلك أن «العمل الفني لا يستكمل وجوده إلا إذا تلقاه متذوق»(1). ودراستنا – الباحثة – هذه تفترض وجود خلل كامن في قارئ الشعر الحديث – أولاً – نتج عنه إعراض، وإدبار، ثم في الشاعر – نفسه

– ثانياً – الذي ساعد على اتساع الهوة بينه وبين القارئ، وأضحى – هذا الأول – واقعا بين إشكاليتين حقيقيتين:

أولاهما: رفض العمود الشعري بسبب «سيمتريته» الشديدة، وتقاليده التي لم تعد ترضي الذائقة العصرية.

وثانيتها: النفور من القصيدة الحديثة، والجديدة، لأنها «غامضة» (برأيه) وهذا الغموض يقف حائلاً بين عملية التذوق لها، والاستمتاع بفضائها. ولهذا النفور ظلت القصيدة الحديثة، والجديدة، محصورة ضمن بيئة ثقافية محدودة، هي: بيئة الشعراء أنفسهم، أو النقاد، وصفوة من قراء ينتمون إلى الثقافة العليا. وتضاؤل قراء الشعر ليست إشكالية محصورة في البلدان العربية، وحسب، بل هي إشكالية تكاد تكون عالمية. ففي أمريكا – مثلاً – كتب الشاعر «دانا جبويا» مقالاً نشر في مجلة «ذي أتلانتيك عام 1991م»، يقول فيه:

«ينتمي الشعر الأمريكي الآن إلى الثقافة الهامشية، ولم يعد جزءًا من الحياة الفنية، والثقافة الأساسية، فقد أضحى هو الوظيفة المتخصصة لمجموعة صغيرة (نسبياً) ومعزولة.. كالقساوسة في مدينة صغيرة»[12] ويعترف «دونا لدهول» بأن قراء الشعر يتناقصون سنوياً، أو يقل عدد الذين يشترون كتب الشعر، أو يحضرون الأمسيات أو القراءات الشعرية»[3]. وإذا ما حاولنا أن نتتبع إشكاليات التذوق في الشعر الحديث، فلابد – أولاً – أن نحدد بأننا نعني بمقولة «الشعر المعاصر، أو الحديث»: ذلك الشعر الممتد منذ نهاية الأربعينيات، وحتى اليوم، والذي جاء خلفاً للرومانسية – ذات النظم العمودي – البيتي – فكان مأتاه «نتيجة طبيعية (لا رد فعل) للنثرية الفضفاضة التي أفسدت الشعر الرومانسي في آخر عهده»[4] وبه استعيدت بعض قيم الشعر الحقيقية، وهيأته لارتياد أماكن مغلقة، انتظرها عشاق الشعر طويلاً، وفتح فضاءات جديدة من الوجود اللغوي الكاسر لنمطية اللغة التي سادت الرومانسية، والتقليدية.. إلا أنه، وبسبب من «الأيديولوجيا» التي سادت هذا الشعر في فترات (ما)

وبتحوله إلى أصداء للواقعية الاشتراكية، ثم للواقعية الفردية، كاد أن يسقط في فخ التقريرية والمباشرة، والتحول به إلى العامية المثقفة، والنحو إلى «الرومانسية المنغلقة ولم يسترح الستينيون للمباشرة، والإيقاعية الظاهرة، والرومانسية، والوضوح، ليميلوا إلى الغموض، والتغريب، واللامباشرة، والتركيز على الصور الشعرية، وما توحيه من إحالات مضمونية متعددة»[(5)]. وبتأسيس مجلة «شعر» نهاية الخمسينيات، والدعوة إلى ما يسمى بـ (قصيدة النثر) كان الشعر يدخل منعطفاً راهناً، وجديداً بالدعوة إلى تحطيم، أو تهشيم البنى القديمة للشعر، أو تلك التي يحاول شعر «التفعيلة» أن يتمسك بها كالأدلجة الشعرية على صعيد الموضوع. والوزن والقافية، على صعيد الإطار الخارجي. ودخل مفهوم القصيدة «المركبة»، كما نعرفها الآن، ذات التعددية الصوتية القائمة على الوجود اللغوي المحض. ويجدر بنا – هنا – أن نقرر بأن «النص المرسل» أو (قصيدة النثر) استمدت كثيراً من أبنيتها الداخلية، والخارجية من شعر «التفعيلة»، ابتداء من التوزيع البصري للأشطر، والاستجلاء المجازي، ومروراً بالبناء الفكري الداخلي: كاستخدام الرمز، والأسطورة وطقس الحلم، والإحالات التاريخية، والدينية، والسياسية، والصوفية (الفلسفية)، ونزعة الانهزام النفسي، وعلى ما سبق فإن النقاد عندما يتحدثون عن القصيدة الحديثة فإنما يعنون بها النص العروضي، وعليه يؤسسون نظرتهم إلى النصوص الجديدة، وبالرغم من الهجوم الذي يوجه إلى النص الحديث الجديد، إلا أن شعراء التفعيلة الذين جايلوا دعوة مجلة «شعر» وما بعدها قد استفادوا – كذلك – مما يدعو إليه النص الجديد من مبادئ، نحو:

– «استعمال الصور الحية المحسوسة أو الذهنية».

– إبدال التعابير والألفاظ القديمة الذابلة بتعابير وألفاظ مستمدة من تجربة الشاعر المعاشة.

- إخضاع البناء الشعري لوحدة التجربة والمناخ العاطفي العام، بدلاً من إخضاعه للتنظيم الفكري والتسلسل المنطقي.
- جعل الإنسان: بفرحه، وعذابه، خطيئته، توبته، بحريته، وعبوديته، وخضوعه، بحياته وموته، الموضوع الأول.
- معرفة التراث العربي: الروحي والفكري؛ لتقييمه موضوعياً بلا خوف، أو تردد، أو مداراة.
- تعميق المعرفة بالتراث الأوروبي، الروحي، والعقلي والإبداعي، والاستفادة من تجارب الشعراء الغربيين[6] «وباستفادة شاعر العروض من بعض مبادئ «النص المرسل» دخلت القصيدة الحديثة فضاءً جديداً، متحرراً من جميع الأيديولوجيات، وصرنا لا نميز - أحياناً - بين نص «عروضي»، وآخر «مرسل» بسبب من الاتحاد في الأبعاد اللغوية، والرؤى الشعرية، فصارت القصيدة الحديثة - بوجه عام - كما يقول الدكتور عبد المهنا: هي «رؤيا ووعي حاد باللحظة الراهنة، بما ينطوي على سلوك فكري يصدر عن إيمان «الأنا» بحتمية التغيير من خلال جدلية الصراع بين الأنا وتعاليها على الواقع، فترى الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون، فتتحول الممارسة الشعرية إلى نبوءة ترهص بنذر التغيير. يتحول الشاعر إلى نبي عصره، مستمداً وحيه من أعماق الحدس، فتتشكل رؤاه من عناصر معقدة يلعب فيها الرمز، والأسطورة - الأجواء الخرافية - دوراً فاعلاً في جميع المتناقضات»[7]. وبهذا التعريف الدقيق - برأينا - للنص الحديث يكون القارئ مطالباً بدخول مدينة محاصرة باللغة، عليه أن يفك هذا الحصار دائرياً، ليبدأ في فتح أبوابها المغلقة باباً باباً، وهو ما يعني التكيف وفق مقاييس تذوقية جديدة لا صلة لها بالتقليدية الشعرية البتة، البتة.

وإذا كنا قد قررنا بأن إشكالية الشعر المعاصر تنحصر - جلها - في عدم استطاعة القارئ التكيف داخله، وبالتالي حدوث عملية تجاوز لا مباشرة له، انكسرت - على ضوئها - الذائقة الفنية، فإن هذا الاستنتاج التقريري

يعيدنا، بل ويحيلنا إلى مسألة هامة تتحايث مع مفهوم الانكسار الذائقي والجمالي للمتلقي، يلخصها قارئ الشعر الحديث - عادة - بـ (الغموض)، وعلى ذلك يتكئ بوجه رئيس - وهو حجة واهية - لدى القارئ الذي لا يحاول النزول إلى «البحر»، لتعلم السباحة فيه، من خلال إعماله ذهنه تارة، والقراءة الواعية، والمتعددة تارة أخرى، وبالتالي تتدرب ذائقته على السباحة، فتتجاوز - بالتالي - خوف الغرق - وتستجيب - جمالياً - لما تقرأ. وكيما نستجلي - نحن - هذه الحجة، ونبلورها منهجياً، وجب علينا أن نتتبع أهم المقاييس التي ينطلق منها الشعر الحديث إلى العالم الكوني الخاص به مبررين غالب دعاوى الغموض، أو العماء التي ينطلق من مفهومها المتلقي الجديد، ولنثبت من خلالها أن الأزمة (الإشكالية) إنما هي أزمة مقاييس تذوقية غائبة. وسوف نتوقف عند أهمها لبيان خطأ القارئ من صوابه، متوجهين بأدلتنا إلى قارئ لازال يتعامل مع القصيدة الحديثة من خلال مقاييس تذوقية تقليدية حيث القافية الرتيبة، وإيقاع البحر الرتيب، واللغة التقريرية التي لا تتعدى التشبيه - أحياناً - والمعجم الاستهلاكي، أو الجمل الاستنساخية المكرورة، والمعاني التي لا تتجاوز التوليد، والمواضيع المحاكية للأصوات الطبيعية، والمشاعر الإنسانية، والرؤية الأفقية التي تبرز التفاصيل المادية، والموضوع الفني، والصوت المفرد، والغنائية الباردة. وهو نفس القارئ الذي سيفجئنا بقوله: ولماذا استطاع شاعر نحو «نزار - مثلاً - أو أحمد مطر، أو سعاد الصباح» لماذا استطاع نحو هؤلاء أن يخلقوا قارئاً متذوقاً 100 ٪ بينما شعراء نحو «السياب» أو «نازك الملائكة» أو «أدونيس» - مثلاً - لم يستطيعوا خلق نفس القارئ المئوي، بالرغم من أن جميع هؤلاء انبثقوا من مدرسة «الشعر الحر؟»، ونقول: إن شعراء من نحو «نزار»، وإن كان من مدرسة الشعر الحديث، إلا أنه خاطب قارئاً من العامة، كأنصاف المثقفين، وممن لا صلة لهم بالتراث الشعري العربي، وهذه أدلتنا:

وأولاها: اعتماده على لغة هي الأقرب إلى العامية، ومحاربته للبلاغة العربية، بالنزوع إلى لغة ثالثة، وثانيها: خداع القارئ بالإيقاع المموسق المموّه،

لبهرج أشعاره، وثالثها: أن شعره مثّل مرحلة (برناسية) محددة بمواضيعها، ولغتها لا يعتدُّ بها الآن كثيراً، ورابعها: أن شاعراً كالسياب، أو نازك الملائكة، أو صلاح عبدالصبور، مازال شعره حتى الآن محتفظاً بقيمه الجمالية، والفنية، واللغوية، ومازال يقدم وظيفة إبداعية، وجوهرية شعرية حتى الآن، فتعدوا بذلك مصطلح الشعر المرحلي الذي مثلته القصيدة النزارية، أو «المطرية» أو «الصباحية».

الأبنية الفنية، والموضوعية (الفكرية) للقصيدة الحديثة:

الشعر: سواء التقليدي منه أو المعاصر، إنما ينطلق من ثلاثة أبنية: البناء الإيقاعي، والبناء اللغوي الفني، والبناء الفكري الرؤيوي، إلا أن مجال التأثيث الناسج لهذه الأبنية تباين كثيراً على مستوى النمطين، بحيث بدا متداخلاً حيناً، ومتعارضاً تمام التعارض حيناً آخر، لاسيما إذا ما تُؤمل في «النص المرسل».

البنـــاء الإيقـــاعي:

اتخذ الشعر المعاصر من وحدة «الوزن» - لا وحدة البحر - إطاراً له، بينما لجأ «النص المرسل» إلى الداخل باحثاً عن إيقاع العبارة أو الكلمة، بديلاً عن «التفعيلة». وإذا كان - هذا الأخير - قد وجد معارضة، لاتزال صداها الرافضة حتى الآن، فقد سبق إلى هذا الرفض (الأب) التفعيلي قبله، إذ لا نستغرب: أن كثيراً ممن كانوا يدعون إلى التجديد، والحساسية الجديدة كان منهم من يرفض شعر «التفعيلة» نحو صاحب «الحساسية الجديدة» ذاته: «عباس العقاد»، بالرغم من أن هذه القصيدة كانت هي الإطار الملائم، والمفضل لدى معظم الشعراء، ومازالت، لما لها من فوائد تخدم الذائقة، ومنها: الحرية التعبيرية التي يتاح من خلالها تدفق الأفكار الشعرية دونما عائق: من قافية، أو وزن محدد التفاعيل. ثم الأريحية البصرية، والنفسية بسبب من كسر لروتين التوزيع البصري للقصيدة البيتية، مما حدّ من سيمترية العمود الكلاسيكي. كما أن التفعيلة بموسيقاها «تساعد كثيراً على تمكين ألفاظ الشعر من تعدي

عالم الوعي، والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة»[8]. بينما التخلي عن التفعيلة لدى شعراء «النص المرسل»[9] – وإن كانت بعض الميزات السابقة، كالحرية التعبيرية المنطلقة، وكسر الرتابة البصرية تشملهم، إلا أن هذا الفقدان الركني الهام انعكس على الوجود اللغوي، والانفعال التعبيري (معاً) بتكثيف وجودهما، وتعدد مصادرهما الصوتية؛ وذلك لتغطية جانب نقص نتج عن الإزاحية الوزنية، فكان عبئاً جديداً، تحمله القارئ الذي لم يستوعب – بعد – القصيدة العروضية. وقليلاً قليلاً حتى كان النص التفعيلي يزاحم النص الجديد، ويأخذ عنه مقولاته ذات الصبغة اللغوية – خصوصاً – مما حد من تدفق الإيقاعات الموسيقية في ظل التكثيف الجديد للقصيدة المعاصرة، وجعل معظم النصوص العروضية الحديثة باهتة الإيقاع الداخلي، فلا تكاد تميز – أحياناً – بين نص موزون، وآخر مرسل. وهذا دليل تطبيقي على ذلك، أخذ عشوائياً:

«إن دمع الشبابيك يهوي على يأسي
ليس هذا الخراب خرابي
لا جنتي جنتي
وداعاً إلى الصمت أمضي إليه[10].

....

«فكيف أنصهر بسهولة كحلم
وهل يساوي كل جرحي
تلك السذاجات التي تجتمع في لحظة ملوثة»[11].

....

إن قارئاً – للوهلة الأولى، سوف يعتقد بأن كلا المقطعين هما من قصيدة واحدة، بل وأن المقطع الثاني هو استرسال متتابع للمقطع الأول، بسبب

من اتحاد المد الشعوري بينهما، وصوت الأنا المتكلمة، وقبل ذلك المسرب اللغوي، ذي التركيب الواحد فنياً، وإيقاعياً (داخلياً).. ولكن ماذا سنقول إذا ما أفصح بالقول: إن المقطع الأول ينتمي إلى التفعيلة العروضية (فاعلن، فعلن)، بينما الآخر لا ينتمي – البتة – إلى أي وحدة وزنية، وهو مرسل من إيقاع الوزن «والمقطعان» لشاعرين مختلفين، أحدهما يقطن بلاد «البلح» والآخر بلاد «العنب»، وقد غاص إيقاع الأول في إيقاع المقطع الثاني لعدم التزام شعر العروض بحدوده الداخلية، فأمسى هذا الأخير – مرادفاً للنص المرسل في غموضه المدعى، من قبل المستقبل.

– البناء اللغوي:

(1)

لعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا: إن قارئ الشعر الحديث، أكثر شكواه إنما تتأتى من كون هذا الشعر غامض اللغة. وعلى ضوء هذه اللغة حكم على فساد ماء الشعر؛ لأن فيه انتفاء للسهولة اللفظية التي كان يمجدها الشعر الرومانسي (خصوصاً)، وبعض الشعر المؤدلج الحديث، بما يحتم عليه أن يعدل من وضع رأسه، ووجهته، ويقر بدوران الأرض، وتغير الفصول، فإذا كان الإنسان – بوجه عام – مفطوراً على حب التمايز، والميل إلى المغايرة، والتفرد؛ فإن الشاعر، أو الفنان – بحكم موقعه الكوني – من أكثر البشر حباً في الخروج على المألوفات في الأشياء، والتاريخ شاهد على مركزية هذه المقولة: سياسياً، واجتماعياً، وعلمياً. وعلى مستوى الإبداع «فإن لكل عصر بيانا» – كما يقول ابن شهيد – والصراع بين القديم والجديد، التقليدي، والحديث – ليس آنياً فحسب: ألم يتهم المتنبي – مثلاً – بالخروج على السائد، ألم يرم بتهمة كسر ذائقة القراء حين وجد بعض النقاد كـ (الآمدي) ـ مثلاً – في بعض شعره استعارات غريبة، وجديدة، وجه الشبه فيها متباعدا، ولا ألفة فيها ؟ . وثمة

كثيرون قبل المتنبي ممن اتهموا بالخروج على المألوف والسائد، كأبي تمام، وأبي نواس... وغيرهما. ولكن هل سقط المتنبي لخروجه عن المألوف، لذائقته المعلبة، أم أنه استطاع – بعدئذ – أن يخلق قارئاً جديداً متحرراً من سلطة المألوف. وما أشبه حديثنا بالبارحة.

(2)

يقوم النص الشعري الحديث – ببنائه اللغوي – على مصطلح «الغموض الفني»، لا الغموض اللغوي الذي يقول به البعض، وذلك من خلال انفتاحه – اللامحدود – على الوجود اللغوي القائم على الاستعارة (أو المجاز). والبعض من الشعراء، وإن كان ذا معجم لغوي محدود، إلا أن الاعتماد على إعادة إنتاج الألفاظ بالطرق الاستعارية (مجاز المجاز)، قد يخفي كثيراً من محدودية المعجم اللغوي لبعض الشعراء، ناهيك عن اللجوء – كثيراً – إلى الاشتقاقات الصرفية الجديدة، بما مثل تاريخية جديدة لا صلة لها بالأسلاف، وهو ما أحدث صدمة للذائقة التي مازالت في جلها تسكن في جلباب التشبيه، أو الاستعارات الباردة، والقاموس الاستنساخي للشعر. وانفتاح النص المعاصر على الوجود اللغوي لا يقتصر على اللعبة المجازية وحدها، بل جر ذلك إلى أنساق فنية لها جذورها البلاغية: كالحذف، والتقديم، والتأخير، والملفوظات الاعتراضية، والفراغات الصامتة، والرمز، واستعمال الحوشى من الألفاظ، بإخضاع ما سبق إلى الرؤية الجديدة التوظيفية، ولعل بعض الأمثلة من الشعر الحديث توضح جميع ما سبق:

«متوجاً بصولجان الرغبة في استئناس جراد الوحش الضال
بين أقدامي، وخطاي.
أغادر آخر الخرائب المتربة في سمائي
وأدخل قبلة الغيم مؤتلفاً مثل قوس السؤال»(12)

إذا استطاع المقطع السابق أن يثير شيئاً (ما) في نفس المتلقي؛ فقد حقق

الشاعر إنجازاً عظيماً، ولكن ماذا لو وقف قارئ متصخراً – من الصخر – أبله لا يعي من أمره شيئاً؟ أو وقف آخر – ساخراً – مما يقرأ، نابذاً به جهة ما؟.

إن مفردات المقطع الشعري تامة الوضوح: متوجًا/ صولجان/ الرغبة/ استئناس/ جراد/ الضال... إلخ. ماإن تتضام، وتسند إلى غيرها من الألفاظ، حتى تبعث فيها الحياة، فتتحرك في أنساق تعبيرية (شعرية) جديدة تبعث على الحيرة في نفس القارئ، فيقف عندها عاجزاً عن استلال المعاني المخبوءة تحت ظلال التراكيب الانزياحية، والتي سلسلها الشاعر تترى، لتخرج جميع الألفاظ من قاموسيتها إلى خلفيات إيحائية، ورمزية، واتساعية بحاجة إلى قارئ متمرس يجيد فن التعامل مع كل شاعر على حدة. وكيما يستطيع قارئ (ما) أن يقف على خلفية تعبيرية من نحو «متوجاً بصولجان الرغبة»؛ ليربطه بما بعده. بعدئذ، وجب عليه أن يكون ذا ثقافة شعرية عالية، «فالصولجان» في سياقه الانزياحي يتفرع في تركيبه إلى «مادية» لها طرفان: أولاهما: مادية جامدة لها دلالة «رمزية» هامة، وثانيها: مادية متحركة لها خاصية الانفعال بدلالة «الرغبة»، وبذلك يكون «الصولجان» رمزاً له دلالة سلطوية، قمعية، وديكاتورية، وفي إسناد «الصولجان» إلى «الرغبة» إيحاء بشهوة نفسية مضطرمة تحلم بـ (الانتقام)، ولكي تكون رغبة «الانتقام» فاعلة، فإنها لا تتحقق دون الإمساك بزمام المراد، وبالتالي القدرة على القيام بـ (الرغبة)، وفي استعمال لفظ «الاستئناس» حيلة خداعية مموهة، لاجتذاب «الجراد» التي عبر بها للدلالة على «الكثرة» تارة، وإيحاء بـ (التحقير) مرة أخرى.. وفي المقطع السابق تبدو لنا شخصية ساخطة، ذات نفسية مضطربة، ومهزومة، لا تملك سوى الأحلام؛ لتتجاوز من خلالها بعض شقائها. وحتى يوحي لنا الشاعر ببعض المعلومات الخاصة عن عمر الشخصية، نجده يشير إلى بياض شعر رأسه من خلال تعبير «أدخل من قبلة الغيم»، فالغيم رمز إلى مرحلة عمرية للإنسان، وفي تعبير «القبلة» كناية عن تعدد المراحل العمرية بمسمياتها: قبلة الطفولة، قبلة الشباب، قبلة الشيخوخة.... إلخ، وللمبالغة في تعميق مرحلة «الغيم»

(الشيخوخة)، فإنه يستخدم الرسم البصري في ملفوظ "مؤتلفاً مثل قوس السؤال"، وقوس السؤال ليس سوى علامة الاستفهام التي تأتي دلالة على التساؤل (؟) ألا تشبه هذه العلامة – في رسمها – إنساناً (شيخاً)، (كهلاً)، وقد تحدب ظهره، فبدا أشبه بـ (قوس السؤال) (؟). وإلى مقطع آخر – لشاعر آخر:

«دورات وجه حصاتك الصوان أملكها

– وشمس التيه، والظمأ الرفيقان –

ارتميت على وجوهك في الفلاة تفتحت

طرق التحير بناة سرية تخفي وتسفر

حيثما سميتك الحجر الأمين يا شعر...»(13)

وفي قصيدة أخرى للشاعر نفسه:

«تهدت ناقة الليل أستطف لهامش

الريح المليئة بالظلام الكثر

في اللحيتين في جرش اللغام الرعد

وانتثرت من الرغو النجوم الفضة الماء المدمم، والغبار»(14)

ففي المقطعين السابقين للشاعر «أحمد عفيفي مطر» نحن أمام أكثر من وجه فني، إذ نجد الحذف المتباعد القرائن كما في الشطر الأول – من المقطع الأول: «دورات وجه حصاتك الصوان أملكها»، إذ قد يقع القارئ في شرك الغموض حذاء اللفظين «الصوان/ أملكها» يدغمهما في سياق التعبير النصي، وذلك لحاجته إلى بعض المهارات الذهنية البلاغية بإعادة الشطر – ذهنياً – على هذا النحو: «دورات وجه حصاتك دورت وجه الصوان» ولابد له كيما يعطي للملفوظية «أملكها» قيمة دلالية أن يسبقها بـ (لام) التعليل – لأملكها – ويكون الضمير المتصل عائداً على أحد اللفظين «حصاة» أو «الصوان»

ولإمكانية تعدد قراءات النص جملة في سياقات عدة، فإن نحو هذا الشطر يحيلنا إلى تقديم وتأخير، يتيح لنا إعادة إنتاج المعنى هكذا: دورت وجه الصوان أملكها حصاتك"، وينقلنا الشطر الثاني – من نفس المقطع – إلى ملفوظ اعتراضي، ليس فيه الواو حرف نسق عاطف، وإنما هو واو الحال، بما يعني حاجة القارئ – الحديث – إلى إلمام بالنحو العربي إلى جانب الثقافات الشعرية الأخرى. وشاعر نحو: «أحمد عفيفي مطر» مغرم كثيراً باستعمال الحوشي من الكلام، باستعادة مفردات قاموسية، وإنتاجها استعارياً. إن ألفاظا من نحو: أستطف، الكتر، جرش، اللغام، اللحيتين – المدمم – «ألفاظ تستعصي معانيها على معظم القراء، وقد لجأت – شخصياً – إلى الاستعانة بـ (القاموس) لتفسير لفظتي «الكتر» و«أستطف»)، حيث الأولى تعني «السنام، والثانية تعني «العلو». وإذا كنا قد أكدنا على إمكانية خلق عدة قراءات – أحياناً – لنص ما، أو نصية (ما) داخل نص كبير، ومثلنا لذلك بجزئية صغيرة – سابقة – فإن الفراغات الصامتة، أو اللغة الصامتة تلعب دوراً فاعلاً – أحياناً – لإنتاج كثير من المعاني، وما أكثرها على مستوى القصيدة الحديثة، والجديدة على وجه أخص، ولكن – قليلاً – هم فقط من يدخل هذه التقنية الفنية عن وعي، وإدراك بما يفعل، وتحيلنا فضاءات اللغة الصامتة إلى أحد شيئين في النص الحديث: إما إلى إيحاء بـ (الصمت) المجرد أو إيحاء بالحذف لغرض إشراك القارئ في الجو الداخلي للمعاني، فمن مثال الأول قول «صلاح عبدالصبور» من قصيدة «رحلة في الليل»:

«معذرة، صديقتي... حكايتي حزينة الختام.

لأنني حزين...» **(ديوان صلاح عبدالصبور)**

....

فالفراغ الصامت بعد «صديقتي» إيحاء للقارئ بأن ثمة مرحلة من الصمت أعقبت ملفوظ «صديقتي»، وهذا الصمت يؤوله القارئ نفسياً، إذ

إن المقام «الحزين» يستدعي بضع لحظات من الصمت بين كلام وآخر، وهاهنا كان «التنهد» هو المؤول، لأخذ النفس الزافر بالحزن، ثم يأتي فراغ آخر ختام المقطع ليوحي بفترة صمت أخرى، تتجرد من اللغة.

«ومثال الآخر قول أحمد عبد المعطي حجازي»:

«وأن علي التحلي ببعض الشجاعة»
(...............................)
وأقول لهم:
– لن أجيب عليكم فلستم قضاتي.
أقول لهم:
– قد يكون صحيحاً، وقد لا يكون.
أتته يدي.. أو طوته الظنون!
أقول لهم:
بل أنا مذنب! فاقتلوني!
(...............................)[15]

فالفراغان – الكبيران – الصامتان يعبران عن لغة متروك أمرها للقارئ، وهو يتذوق النص عند قراءته تاماً.

البنــاء الفكــري:

أعني بـ (البناء الفكري) للقصيدة المعاصرة: مجموعة الإحالات، والمدخلات الرؤيوية، التي ينبني بها النص وعليها يقوم موضوعياً، وفكرياً، ونفسياً، وينتسج بها فضاء اللغة. وتقوم القصيدة الحديثة على جملة من المدخلات الرؤيوية، والفكرية، أهمها: الإيديولوجيا[16]/ الميثولوجيا/ التصوف الفلسفي/ تداخل الأصوات (التناص)، والأنوات طقس الحلم السريالي (الميتافيزيقا)/ الرمز الأسطوري.

ويهمنا – ثمة – أن نقوم ببعض التفصيل لما سبق، كيما تتوضح رؤية هذه الدراسة أكثر:

الميثولوجيا، والرمز بالأسطورة، والقناع:

اتخذ الرمز بالأسطورة محاور عدة، فمنها «ما يتصل بحضارة الإنسان عبر التأريخ كـ «بابل، وتموز كما لدى الشاعر: نقولا وأكيم» أو «قدموس» عند سعيد عقل.. ومنها ما ارتبط بشعور وطني نضالي كـ (دنشواي، جيكور) عند السياب.. ومنها ما ارتبط بحدث تأريخي كما لدى «أدونيس في كتاب: التحولات والهجرة... يجعل عبدالرحمن الداخل (الصقر) شخصية أسطورية رمز بها إلى التحولات الإنسانية في نموها وانفتاحها،... كما جعل «السياب» «جميلة بوحريد» رمزاً للنضال، والتحرر في «أنشودة المطر»[17].
ويدخل تحت مفهوم الرمز التأريخي، الرمز الشعبي كأبي زيد الهلالي، وعنترة، والرمز الديني: كالمسيح، والحلاج، وصلاح الدين... إلخ. وإذا كانت القصيدة الحديثة – الأربعينية، والخمسينية، والستينية – قد جعلت من الرمز بالأسطورة، والنموذج الأعلى (القناع) هدفاً مضمونياً (جمالياً) للنص التفعيلي، كما جعلت من ضرورة «الأدلجة» واجباً فكرياً، فإن النص الحداثي الجديد، سواء منه «التفعيلي» أو «المرسل»، قد أضحى ينظر إلى مسألة الرمز بالأسطورة والقناع نظرة استثناء ليست ضرورية؛ لاستهلاك معظم «النماذج» فنياً، كما صار لكل نص أدلجته الذاتية وميثولوجيته الخاصة به، متحرراً من التسلط الفكري الذي تحكم بالقصيدة الحديثة. وإذا كان الأمر كما نقول؛ إلا أن القارئ مازال مطالباً بثقافة شعرية مرجعية، كيما يفكك ما يقرأ من رموز تعالقية، حديثة، أو جديدة.

إن شاعراً نحو «السياب» – مثلاً – بحاجة إلى هذا القارئ، لفك مغالق رموزه التي ترتبط – عادة – بذاتيته الخاصة. ونفس الحال مع أدونيس كذلك. إذ كيف لقارئ ليست لديه هذه العدة أن يدلف إلى الرموز التاريخية

التي يحاورها أدونيس، ثم يسقطها على الواقع المعاصر بوعي مدرك، كاشفاً به حقيقة الشعر الأدونيسي «التداخلي». وقمين بنا أن نومئ إلى حقيقة بعض تلك الرموز في شعر بعض أعلام الشعر الحديث، والتي كانت بعضها «مستمدة من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ومما تأباه هذه العقيدة، كفكرة الخطيئة، وفكرة الصلب، وفكرة الخلاص، فضلاً عما يستبيحونه لأنفسهم لكلمة «الإله»، كأنما هي ماتزال لديهم بمعناها الوثني...»[18] بما يولد عند بعض القراء نفوراً؛ لانزياح الشاعر بعيداً عن الأفكار الإيديولوجية، والعقائدية التي تبني تصوراته للكون، والوجود، والألوهية، وهو ما يسبب خدشا للذائقة القرائية، فالفنان إنما يخاطب قوة معينة في القارئ، وحدوث تصادم بين هذه القوة، وما تتلقاه من أفكار، يحدث انكساراً، ونكوصاً، فلا تحدث الاستجابة المتوقعة، بغض النظر عن القيمة الفنية للمقروء، ولعل في «قصيدة المسيح بعد الصلب» أحد أبعاد هذه الإشكالية – كمثال بسيط – أو كما في بعض قصائد «أغاني مهيار الدمشقي» لـ «أدونيس».

تعدد الأصوات، والأنوات، وتداخلها (التناص):

في حين كانت القصيدة التقليدية تعتمد على الأفقية التعبيرية (الوصفية)، ذات الصوت الغنائي، والأنا المفردة التي تبنى على المحاكاة للأصوات الطبيعية، والمشاعر الإنسانية، جاءت القصيدة الحديثة؛ لتهشم تلك السيرورة. فهي ترفض الأفقية وتنحو إلى العمودية التي تتكشف الأبعاد «الماورائية» للواقع، وأضحى النص الحديث لا يتم في خطية، أو أفقية واصفة تهتم بالتفاصيل ونقل المعلومات، وإنما الشاعر فيه يدير أحاسيس فحسب» ويصالح بين المتقابلات: «الذات، الموضوع، الطبيعة، التاريخ، الضرورة، الحرية... والموضوعات في هذا الشعر تتداخل، وتتراكم»[19] بالرغم من محدودية هذه المواضيع التي قد لا تتجاوز نقطة واحدة – أحياناً – لا أكثر... كما أمست حركة الإبداع تسير من الحاضر نحو الماضي، لتعود للحاضر... كما يقول الناقد المغربي

«رشيد يحياوي»، بما يعني تعدد الأصوات، وتداخلها: ماضياً، وحاضراً، بل ومستقبلاً – كذلك – وبالتالي: تعدد الأنوات. وثمة أمثلة كثيرة من الشعر المعاصر، أو الجديد، تؤيد هذه القالة ابتداء بشعر «السياب – في العراق – كمثال – ومحمود درويش – في فلسطين – والدكتور عبدالعزيز المقالح – في اليمن – وانتهاءً بـ (أدونيس) – مثالاً في الحداثة الجديدة –. وكمثال تطبيقي على هذا النهج الحديث قصيدة «محمود درويش» (رحلة المتنبي إلى مصر)، والتي يقدم فيها الشاعر وصفاً لرحلة المتنبي إلى مصر لغرض إسقاطها على الواقع المعاصر من وجهة نظر شخصية، وتتحول «أنا» الشاعر إلى «أنا» لا «أنا» أو إلى أنوين: أنا المتكلمة في النص و«أنا» «السياب» القابع، أو المحتجب خلف تلك «الأنا» والأنوان تتداخلان، وتتخارجان، تتطابقان، وتنفصلان، بل تتفتحان على «أنا» ثالثة هي «أنا» تموز: «الأسطورة»[20]. وللدكتور عبدالعزيز المقالح – في اليمن – قصائد في هذا النحو التعددي للأصوات ذات التناصات التأريخية نحو قصيدة «ما بعد الطوفان»، «هابيل الأخير»، «سيف بن ذي يزن»، و«عودة وضاح اليمن... وغيرها. ولن نمثل لأدونيس، فشعره – معظمه – متداخل الأصوات، والأنوات.. بما يجعلنا نعود لنؤكد على قارئ متسلح بمقاييس تذوقية، وثقافة جديدة.

الانفعال الصوفي:

مازال القارئ العربي يحيا – حتى الآن – وفق مفهوم تقليدي للتصوف في الأدب بما يحدث له لوثة في الذائقة، حين يدرك بأن التصوف في الأدب، والشعر – خصوصاً – قد أفرغ – تماماً – من دينيته الروحية، وأضحى النص الجنسي، مثلاً ، أو (الاستعرائي) هو نوع من الصوفية، إذا ما التزم الشاعر شروط هذا النص، كالمرجعية اللفظية الصوفية .. أما لماذا «الجنوسية»، فلأن ثمة تشابهاً بين الطقوس الجنسية، والطقوس الصوفية، ابتداءً بمرحلة الخلوة، والانقطاع عن العالم الخارجي، وانتهاءً بـ «الانتشاء» لدى الصوفية و«اللذة»

لدى العشاق، ثم الفناء في الآخر، أو الموت فيه. وفي سبيل تأصيل هذه التجربة، اعتمد الشعراء المرجع الصوفي، لأن فيه "تكثيفاً للدلالة، وتخصيصاً للغة: الكثافة في التخيل، وفي ترهيف الإشارة، والإيحاء، والإيماء والترميز»[21].

«قال ادن

فدنوت

تكاشفنا

وعلى شهقات الصدر المفجوع

تلمسني معراج النوم[22]

....

تأمل كيف يستخدم شاعرنا ألفاظاً ذات مرجعية صوفية من نحو «المكاشفة، والمعراج»، ليحقق بذلك قيمة شعرية مفرغة من البعد الديني للتصوف. ففي «التكاشف» – هنا – إيماء إلى «الفعل الجنسي – نفسه – وفي «معراج النوم» إشارة إلى بلوغ الذروة، ثم التماهي، والذوبان والموت في الآخر (الأنثى)، وهي حالة أشبه بحالة الصوفي «حين يتجاوز وضعية الانقسام، والتناقض، والانشطار»[24] وبذلك تتحقق النشوة الروحية، بتمام النشوة الجسدية، وبلوغها الذروة.

....

«ويفضل شاعر نحو «أدونيس» أن يستخدم المصطلح الصوفي لوصف تجربة استشفاف المجهول، أو الباطن الكامن وراء أستار الواقع الكثيف، أو الظاهرة، ويجعل من هذه التجربة مرادفاً أصيلاً في تراثنا العربي لما يعرف في الغرب بـ (الحركة السريالية)»[24]، بنزوع هذه التجربة إلى طقس الحلم، ونزعة الاستغراق في اللاوعي، والميتافيزيقا، إذ تشيع في كتاباته الصوفية فكرة «وحدة الكون» المرتبطة بفكرة «تناسخ الأرواح» وهي فكرة ارتبطت بـ (الإمامية الصوفية)، لكنه قد يلجأ إلى مقام الأنثى ليعبر عن نفس الفكرة بـ (الجنس).

«اقتربي يا شجرة الزيتون/ اتركي لهذا المشرد أن يحضنك
أن ينام في ظلك
اتركي له أن يسكب حياته فوق جذعك الطيب» (مفرد بصيغة الجمع)

....

وكيما يدلف القارئ إلى نحو هذه النصوص التي تتخذ من "الجنوسية" تصوفاً شعرياً، عليه أن يكون متسلحاً بثقافة صوفية، ولو محدودة – كما يلج إلى هذه النصوص دون الوقوع في الحيرة، والرفض لما يقرؤه، كأن يتهم الشاعر بالحرمان، أو التحريض الجنسي المحض، فتفوت عليه القراءة الجمالية الاستمتاعية.

وبعــد:

فإذا كنا خلال دراستنا هذه، قد ألقينا لائمتنا على القارئ وحده، ذلك الذي نخاطب فيه عقلية يجب أن يكون لها مرجعيتها، وخلفيتها الثقافية العالية، سواء على مستوى اللغة: نحواً وصرفاً، وبلاغة، أو على مستوى الثقافة الشعرية: إيقاعاً، وبناءً فكرياً، وموضوعياً – وهو عبء نعترف أنه كبير على قارئ يحيا هذا العصر السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي – إلا أننا لجديرون بإنصافه، ونحن نحمّل كثيراً من الشعراء تبعات انحدار الذائقة الجمالية لدى القارئ العربي لوقوع البعض في كثير من الانزلاقات التي يجب التصدي لها، وأهمها:

* الإفراط في استخدام الرموز، والأساطير اليونانية، أو الشعبية، التي قد لا يدرك القارئ العربي شيئاً عنها.
* تضارب الأفكار، وتعاكسها، وتنقاضها في كثير من النصوص.
* التغريب الفاحش، واللجوء – أحياناً – إلى الألفاظ الحوشية التي عفا عليها الزمن.

* الاتجاه للكتابة دون الإلمام بأبسط القواعد الشعرية، ودون نضج للأفكار لدى البعض.
* فوضى التقليد، والعبثية والمجانة، واللاعقلانية المفرطة في الكتابة، وهي سمة تكاد تغلب على كثير من شباب اليوم.
* الدخول إلى الحداثة من الباب الغربي، والانقطاع التام عن التراث العربي، بعدم قراءته – أولاً – للاستفادة منه، بما يؤدي إلى اضطراب الرؤية الشعرية لدى أمثال هؤلاء.
* التجاهل التام لدور المتلقي بعدم عقد صلة (ما) بين الشاعر، وقارئه.
* الانفتاح على اللغة دون وعي بالأدوات الفنية المساعدة على تبليغ الخطاب الأدبي إلى الآخرين.
* استعمال اللغة الصامتة، أو الفراغات الصامتة دون إدراك، أو وعي، بما يدل على الجهل الشديد لدى أمثال هؤلاء، إذ نجد كثيراً من النصوص، وقد حشاها صاحبها بالتنقيط الموزع هنا وهناك، دون علم بما يفعل، وكأنها «مودرنية وحسب».
* الانطلاق إلى الحداثة من مفهوم: التخلص من الوزن، والقافية، وما أغبى نحو هؤلاء الشعراء، الذين يعتقدون أن هذه هي الحداثة؛ لأن نحو هذا الاتجاه دال على عجزهم، وركاكة ثقافتهم، ووهنها.
* من أهم عثرات النص الحديث وقوعه في النسقية الواحدة بما ينطبق على كثير من الشعراء قول نزار قباني بأن الشعراء الحداثيين «يتشابهون أسلوباً، ولغة، وأداءً، كما يتشابه عشرون توأماً، نزلوا كلهم من بطن واحدة، فإذا ما قرأت لواحد منهم أغنتك قراءتك عن قراءة الباقين، فكأنما الشعر الحديث كله قصيدة واحدة يوقعها مائة شاعر».

الهوامش

(1) الأزمة أم الإبداع، عبد الغفار مكاوي، مجلة فصول، جـ2، 1992.

(2) موت الشعر، أحمد مرسي، إبداع، ع 8، 1991م.

(3) المصدر السابق.

(4) انكسار النموذجين: الرومانسي والواقعي في الشعر، شكري عياد، عالم الفكر، 1988/19م.

(5) قتل الأب والكتابة الجديدة، سهل نجم، أصوات، عـ1993/3م.

(6) الحداثة: معركة أم أزمة مقاييس، متري نبهان، الفكر العربي، عـ1999/85م.

(7) الحداثة في القصيدة المعاصرة، عبد الله مهنا، عالم الفكر، عـ1988/19م.

(8) التجديد في الشعر العربي الحديث، د.يوسف عز الدين، ط 1971م، السعودية.

(9) مازلت أؤكد على هذه التسمية، لأنها الأنسب – باعتقادي – لهذا الجديد من الشعر.

(10) محمد علي شمس الدين: من نص منشور في مجلة الحكمة اليمانية، ع 215، 1999م.

(11) محمد المنصور، شاعر يمني، المصدر السابق.

(12) عبد الودود سيف، شاعر يمني، من ديوانه الأول «زفاف الحجارة للبحر» ط 1999م.

(13) أحمد عفيفي مطر، من ديوانه «أنت واحدها» وهي أعضاؤك، قصيدة «غنائية حجر الولاء والعهد».

(14) أيضا، المصدر السابق، قصيدة «امرأة...».

(15) أخذ هذا المقطع الشعري من دراسة منشورة للدكتور «محمد الخزعلي»، مجلة عالم الفكر، مصدر سابق.

(16) يعد الشعر الحديث «جدا» غير خاضع لمفهوم «الأيديولوجية» التي خضع لها شعر التفعيلة في بداياته.

(17) شعر الحداثة ....، هنري نبهان، مصدر سابق.

(18) قضايا ومواقف، ط1971م، عبد القادر القط.

(19) المفاهيم معالم، محمد مفتاح، ط1، 1999م.

(20) الأقنعة وتعدد الأصوات، عبد الواسع الحميري، مجلة الثقافة، ع 41–42، 1998م.

(21) من مقابلة لـ(محمد السرغيني)، منشورة في صحيفة «الاتحاد الاشتراكي» 17 مايو 1992م.

(22) علوان الجيلاني، شاعر يمني، من قصيدة «الوردة تتفتح سرتها»، ديوان الوردة ....، ط1، 1998م.

(23) الدال والاستبدال، عبد العزيز عرفة، ط1، 1993م.

(24) إضاءة النص، اعتدال عثمان، ط1، 1988م.

تتابع الحدث الحكائي في نصوص البردوني
العلاقة التبادلية بين مكونات الشعر والسرد

محمد رضا مبارك

مقدمـــة

ليس من باب القفز فوق طبيعة الأجناس الأدبية، الحديث عن علاقة الشعر بالسرد، فلقد وجدت هذه العلاقة، حتى قبل أن تنتشر الدراسات السردية المعاصرة، ويصبح السرد من أهم موضوعات النقد واهتماماته. ولعل من المفيد أن يكون هذا الاهتمام بالحكي أو القصة، سبباً للالتفات إلى القيمة السردية في الشعر، فلقد تفاوت النظر إلى الشعر على أنه بعيد عن مواضعات السرد وتقنياته. ومنذ زمن بعيد كان ينظر إلى الشعر على أنه غناء أو موسيقى، وهو أقرب الفنون إلى التجريد، حتى ظن البعض، أن السرد وهو مكون من مكونات الأدبية، لا يمكن أن يحل في الشعر، بسبب اختلاف واضح بين النوعين، غير أن الشعر في بعض نصوصه المنتقاة التي استعملت الرموز المكانية والتاريخية والأسطورية، كان يقترب من الحكي. وفي بعض القصائد الطويلة لشعراء محدثين، اعتنى بالميزة السردية في نسيج القصيدة.

وما كان يمكن لإليوت في الأرض الخراب أن يسير في قصيدته ذلك

السير المهم، لولا انتماء القصيدة للحكي، عن طريق الأسطورة. فالأسطورة في شعره، وفي هذه القصيدة، فتحت الباب واسعاً للسرد، وكذلك فعل بعض الشعراء العرب، أو من يطلق عليهم شعراء الانبعاث الذين عنوا أيَّما عناية بالقصة داخل النص الشعري. وميزة السرد في القصائد أن يحيل على قضايا أدبية ونقدية، ويكشف عن إمكانات النص الشعري وانفتاحه على الأنواع الأدبية الأخرى.

السرد والشعر:

غاية الشعر أو مقاصده – إن كانت له مقاصد – هي إيجاد نوع ما من أنواع المشاركة الوجدانية والجمالية بين النص والمتلقي، وإذا كان الشعر ليس إلا شكلاً على وفق أقرب المفاهيم، فإن الشكل لا يلغي الأبعاد الفكرية للنص، والأبعاد الفكرية هي الأقرب إلى المضمون الفلسفي، غير أن طغيان المنحى الفكري سوَّغ إيجاد هذا الاتجاه ضمن الشكل الشعري. والشكل ليس فراغاً، ومن ثَمَّ فهو ليس تجريداً، إنه رؤية تمتزج فيها عناصر متعددة، حتى يصبح الإيقاع – وهو لعبة شكلية – بعداً من أبعاد المضمون. إن إلغاء المضامين أو المعنى كان لصالح الشعرية في الشعر، أو الأدبية في الأدب، فليست المضامين هي المهمة، أو المعاني، بل المهم هو الكيف الذي جعل من هذا الكلام نصاً أدبياً. أي مقدار ما احتواه النص من قدرة، حملته على أن يكون نصاً، ولن يكون كذلك، إلا عن طريق القيمة الشكلية التي صهرت إمكانات عديدة في إمكان واحد، وهذه القيمة تظل قيمة ثابتة في مقابل التغيرات المتعددة للنصوص. إن السرد في الشعر لا يخرج القصيدة من لعبة الشكل التي كانت ولـمَّا تزل جوهر النص ومجال تحققه. ولعلنا نتساءل عن الفضاء الذي يتم فيه مقاربة السرد مع الشعر، ونضرب لذلك مثلاً في العامل المشترك بين الأدب والتاريخ، «ما يؤلف بين التاريخ والأدب، أنَّ كلاً منهما خطاب سردي إلا أن التاريخ خطاب نفعي، يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوثائق، في حين

أن الأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي، تقدم فيه الوظيفة الإنشائية عن الوظيفة المرجعية»(1).

وهناك مجالات أخرى للقاء بين الشعر والسرد، نذكر منها ما يطلق عليه بالمنولوج الداخلي، عندما يتشكل في مناخ القصيدة، وقد وجدنا عدداً كبيراً من القصائد تستعمل هذا المنحى التعبيري. فالمونولوج الداخلي هو إعادة تنظيم اللغة بطريقة معينة تنطلق من إدراك لأهمية المناجاة الذاتية، مما يؤدي إلى الحرص على البقاء داخل الشخصية الروائية، وتركها تتحدث كما تشعر داخلياً. وهذا بدوره يؤدي إلى اضطراب في الشكل المعتاد للغة، فتختل العلاقات النحوية والسياقية، كما يختلف إيقاع اللغة بين السرعة والبطء حسب حالة الشخصية(2).

يقول البردوني:

أتَيْتَ خَرِيْفًا، كما جئْتَ صيْفْ فلستَ مقيماً، ولا أنْتَ ضيْفْ

بحسبِ اعْتيادكَ تَمْضي تَجِيءُ وتُدْعَى لطِيْفاً، ولستَ اللُّطَيْفْ

فلا أنــت غَيْـبٌ ولا موعـدٌ ولا أنت حُـلْـمٌ ولا أنتَ طَيْـفْ(3)

هذه الأبيات مناجاة للصبح، يُودِع الشاعر فيها حواره مع الذات، والصبح – هنا – دلالته زمنية، يحاول الشاعر أن يستنطقها، ويكشف عن طريق هذا الاستنطاق ذاته ووقوفه الطويل أمام متوالية الزمن، وهو يخاطب الزمان مباشرة، أو عن طريق مفرداته (سعيد، رشا، حذيف). هذه المفردات، وإن كانت أسماء، لكنها مفردات زمنية. ويعمل الشاعر على تغيير أشكاله، تارة بالنداء، وتارة بالاستفهام، ويعود بعدئذ ليؤكد حقيقة أزلية: إن فقدان الزمن، مشكلة الوجود الإنساني، يقول:

أتَبْـدو جـديـداً وأنتَ القـديمُ بهـذا تُضيْفُ إلى الزَّيْفِ زيْفْ

على حالـكَ اليـومَ تـأتي غـداً كما جئـتَ من ألـفِ عَصْرٍ ونيْفْ

فيا صبح غِبْ سنةً أو شهوراً لنعرفَ ماذا سيجْري وكيْفْ
وهل أنت شاهدْتني يا (سعيدُ)؟ أشَمَّيْتَني يا [رشا] يا [حُذَيْفْ]
أمرُّ بكم كل يومٍ، وما تمرُّون بي ساعةً أو نُصَيْف(4)

الحوار مع الصبح يأخذ تجليه من الاستفهام الذي هو في حقيقته جواب الشاعر في حوارية الصبح، فهو مقبل على محاولة فهم سر الوجود. وسر هذا المتناهي في الزمن، أو هذا التوالي، وهذا الهطول، مخاطبة الصبح هي مخاطبة للذات، فالزمان بهذا المعنى هو الساكن فينا وهو ذاتنا، لذا فإن الحوار ليس مع الآخر، بل هو حوار مع النفس، عن طريق متوالية الزمان، والصبح ما كان إلا موضوعاً للدخول، وهو بهذا المعنى مونولوج داخلي، يكشف الشاعر بواسطته عن خفايا الزمان، وهو كشف عن خفايا القص، وإن كان الشاعر يقدمه بطريقة خطابية عندما يطلب من الزمان (الصبح) أن يغيب. وهو الأدرى بأن مثل هذا الغياب هو غياب الكل... الذات أولاً والوجود أخيراً. لقد أوجد الشاعر حدثاً، أو ملمحاً حوارياً عن طريق استنطاق الزمن.

واللقاء بين الشعر والحكاية أو السرد، هو لقاء على أساس منطق الأحداث والشخصيات، فنحن لا ندرس القصيدة باعتبارها خطاباً سردياً، لأننا لو فعلنا ذلك لركَّزنا الحديث على «ثلاثة جوانب: زمن الحكي، وجهاته، وصيغه»(5). وهذا ما لم نفعله في التعامل مع القصيدة عند البردوني، فالمكونات أو الجوانب الثلاثة السابقة تتعلق بالمكونات المركزية التي يقام عليها الخطاب الروائي، عن طريق الراوي والمروي له.

وعملنا في تحليل بعض أشعار البردوني قائم على التقاط الملامح السردية في القصيدة، مثل قلة التركيز على الذات والعناية بالآخر، ومن هذه الملامح أيضاً الطول النسبي للقصيدة، فهذا الطول يفرض تغيراً في الشكل، للتقليل من الرتابة الموسيقية أو الإيقاعية، وقد يفرض أيضاً إدخال موضوعات وأسماء وحوادث داخل النص، للفت الانتباه إلى أهمية هذه المفردات وعلاقتها

بالنص. ولقد أكثر البردوني من ذكر الأسماء المعروفة والحوادث التاريخية والأسماء المحبوبة أيضاً، نساء ورجال، أبطال ومتمردون، ضعفاء وأقوياء، يذرعون قصائد هذا الشاعر طولاً وعرضاً. ولقد دفعه ذلك أحياناً إلى أن يذيل قصائده بشروح لهذه العلامات والأمارات الواردة في نصوصه، وكأنه أيقن، بدون هذه الشروح تصعب قراءة نصوصه. البردوني مولع بالتاريخ. وهذا هو المفصل الحيوي الذي يمكن عن طريقه التمعن في حقيقة البناء الفني في القصيدة، فالقصيدة لديه، ممسكة بالتاريخ، متوغلة فيه، وعن طريق العلاقة بين الأدب والتاريخ يمكن تلمس القيم السردية في شعره، وكما ألمحنا سابقاً فإننا لا ندرس السرد في قصيدته. بصفته خطاباً؛ لأن السرد بهذا المعنى هو القصة، الحكاية الشعبية، السيرة الشعبية، السيرة الذاتية(6) وإنما نقرأ النص في إطار المادة الحكائية، ونحاول عبر النقد تقديم هذه المادة من جديد. أي نعيد ما أنتجه الشاعر في صورة القصيدة، لكي نحيلها إلى مادة حكائية جديدة في إطار عناوين منوعة. ففي جوهر هذه الدراسة، نفهم السرد على أنه الفعل السردي المنتج في مقابل القصة والحكي، كما يؤكد جيرار جينيت(7). لذلك فقد أكدنا على ثلاثة محاور مهمة، نرى أنها تتعلق بالسرد في شعر البردوني: المحور الأول: العناية بالآخر بديلاً عن العناية بالذات، والثاني: الحوار مع الآخر ومع الذات؛ مما يفتح الصراع داخل النص، والصراع قيمة فكرية وفنية هائلة في النصوص القصصية والمسرحية. أما المحور الثالث: فهو الحكاية في القصيدة وما تتضمنه من طرق وحيل شكلية وأسلوبية، وترديد لأحداث تاريخية وأسطورية. مما يقرِّب الشعر من ميزات السرد.

1 – من الواقعية التعبيرية إلى الواقعية السردية:

تُظهر الواقعية التعبيرية ارتباطاً بين أشكال التعبير، المتعلقة بقدرة النص على التعبير عن الذات، وهي، وإن كانت تنتمي إلى القرن التاسع عشر، إلا أنها بقيت ملمحاً مهماً في عدد كبير من القصائد، فالشعر بوحٌ أو تعبيرٌ، وهو

– في أدق وصف له – غناءٌ، لا يشف إلا عن أشواق الذات وتمفصلاتها، وما يحسه الشاعر وما يسكن في أعماقه. إنها ترجمة لمقاصد الكتاب. هذا هو الذي دفع النقد الجديد وفق ما تقوله (كاترين بيلسي) إلى محاربتها، لأنه من المستحيل – كما يتبنى ذلك النقد الجديد – العثور على مقاصد الكاتب داخل النص. ومن الملاحظ أن ما يشترك بين التعبيرية والمذهب الواقعي هو مفاهيم الإخلاص والتلقائية والمرجعية، وقصيدة التعبير تملك هذه المواضعات، لذلك فقد أُبعدت الواقعية التعبيرية. «وكان من أكثر الهجمات أهمية على القصيدة القويمة للواقعية التعبيرية هو العمل الذي أُنجز في الأربعينيات والخمسينيات على أيدي النقاد الأمريكيين الجدد: جون كرو رانسوم وكلينيث بروكس، ول ومات وآخرين»(8). وإذ وجد البعض إلى الآن أن الواقعية التعبيرية لم تمت تماماً، فإن الشعر العربي لمايزل مخلصاً لواقعيته التعبيرية، بل إن البعض وجد أن الهجوم على هذا المنهج المتكرر والثابت في الوجدان ليس له ما يبرره، فلا يمكن للأدب أن يغادر هذا النوع من الكتابة، وإن تقاطع مع معظم النظريات النصية التي لا تعطي للقصد أو القصدية أي اعتبار، ويمكن ملاحظة دفاع الناقدة البريطانية (كاترين بيلسي) عن ذلك(9).

فهل كان البردوني ينتمي إلى الواقعية التعبيرية، وإذا كان ذلك مفهوماً، فإن الشعر العربي لم يمل من هذا الاتجاه، بل جل الشعر العربي يسير سيراً حثيثاً إلى الواقعية التعبيرية.

يقول البردوني:

متـــألِّمٌ، ممَّـــا أنـــا متـألِّـــــمُ؟ حارَ السؤال، وأطْرَقَ المُسْتَفْهِـمُ
مــاذا أحــسُّ؟ وآه حــزني بعضــه يشــكــو فأعْـرِفـه وبعضٌ مُبْـهَـم
بي ما علمــتُ مـن الأسـى الدَّامي وبي من حرقةِ الأعماقِ ما لا أعلمُ
بي من جراح الرُّوح ما أدْرِي وبي أضعـــافُ ما أدري وما أتَـوَهَّـــمُ(10)

لو نظرنا إلى هذا المقطع عن طريق مقاييس الإخلاص والتلقائية

والمرجعية، لوجدنا أن أهم ما فيها هو هذا البوح الذاتي الواقعي الذي تجلى بحسن التعبير وجمال الرؤيا، هو النص القائم على موازنة بين العلم واللاعلم، بين النفي والإثبات، وإن كانت هذه الثنائيات تنتمي إلى صدق شعوري، هو الصدق بالتعبير، فإن المرجعية تعود إلى البردوني إنساناً، ومن هنا فإن مقياس الذاتية التعبيرية هو مقياس واحد، في مواجهة خروج النص إلى الكون الأوسع، وإن كان الشاعر قد وضع عنواناً لقصيدته، باسم (فلسفة الجراح)، لكن البوح العاطفي لم يخرج من الإطار التعبيري الذي وُضع فيه. وهو، وإن وجد معادلاً في كثير من حالات الوجد العاطفي الحزين، غير أنه بقي أسير تعبيريته، ولا شك في أن الشاعر أراد أن تكون الذات هي الجمع، فالألم لم يكن إلا ألماً جماعياً في النص، غير أن أفق التعبير ظل طاغياً يُوصد الباب أمام التحولات الكبرى في القصيدة، التي يُراد لها أن تكون غوراً في أبعاد النفس والوجود، وإن بدا النص أكثر انسيابية وأكثر قدرة على الإدهاش:

وكأن روحي شُعْلَةٌ مجنونة ... تطغى فتضرمني بما تتضرم

وكأن قلبي في الضلوع جنازة ... أمشي بها وحدي وكلي مأتم

أبْكي فتبتسمُ الجراحُ من البُكا ... فكأنَّها في كلِّ جارحةٍ فَمُ(11)

ولأن الواقعية التعبيرية تعبير عن الذات، فهي الأكثر حباً وشغفاً بالتكرار، فبينما تنساب القصيدة في شكلها المعتاد انسياباً حانياً، تتعدد حالات التعبير لتصبح في الأخير حالة واحدة. فالقصيدة في كل حين تفسِّر نفسها بنفسها، وأوجد هذا في الشعر الغنائي، حالة من الافتتان بطرق التعبير عن الذات، وما تشعر به الذات واحد، والمختلف التعبير.. وعلى هذا فإن فقدان التعبير يؤدي إلى فقدان التدفق العاطفي للشعر الغنائي، وهو ما لا يقبل به شاعر، وهو من ناحية أخرى يُضخم القصيدة ويُوهم بأن الموضوعات متعددة، بينما الموضوع واحد، لأن الإحساس واحد.. وجهان لا يمكن فصلهما في الواقعية التعبيرية عند البردوني، كما هو الحال عند الشعراء العرب، لكنه في الوقت ذاته – كما

يفعلون – لا يقف عند هذا المنحى المنهجي في القصيدة، وأسمِّيه منهجياً؛ لأن مرجعيته معروفة، هي القصيدة العربية الممتدة عبر التاريخ. ويعمل على تجاوزه إلى الواقعية الشرعية، كما أسميتها، والواقعية السردية بناء محكم للقصيدة قائم على أساس تنويع النص، والعناية بالآخر، إما بإذابة الذات في الآخر، أو بجعل الآخر، موضوع القصيدة، أي تحويل القصيدة من كونها نصاً تعبيرياً واقعياً، إلى نص يفلت من أسْر البوح الوجداني الفردي إلى الوجدان الجمعي. حين تنحل الأشياء وتتماهى، ويبدو الشغف بالآخر عنواناً جديداً لرؤية جديدة. والسرد بمعنى متداول من معانيه هو العناية بالآخر، وأسلوب القص قائم على أساس الحكاية التاريخية والمعاصرة، والراوي عادة لا يتحدث عن تجربته، بل تجربة الآخر، أشواقه ونزوعه. من هذا المنطلق حاول البعض إيجاد أسلاف للرواية العربية في المقامات؛ لأن المقامة على الضد من الشعر، فهي الآخر، وحين نجد تحولاً في شعر البردوني نحو الآخر، لا يمكن أن نفسر ذلك إلا بمقارنة سردية، وإن ظهرت شعراً. والشعر في الحقيقة هو أصل السرد، لولا الشعر ما وُجد السرد، فالأعمال السردية الكبرى التي أذهلت صنّاع الكلمة كانت أعمالاً شعرية، ثم تحولت فأصبحت سردية، منذ هوميروس... ولعل الوقوف عند دانتي أو ملتون يؤكد ما ذهبنا إليه، فلم يكن ملتون إلا سارداً في فردوسه المفقود، وكان هذا الأعمى يقود الفعل السردي نحو نهاياته، مستخدماً أكثر القصص التاريخية إثارة وعمقاً. ومن يدري لعل الأساطير التي وصلت إلينا نثراً كانت في الأصل شعراً، وهي قد عادت إلى الشعر في ذاكرة الشعراء المؤسسين في خمسينيات القرن الماضي. واستوعبت الذاكرة العربية شعر الأساطير، ووجدت معادلاً وظلاً ظليلاً فيها. إن شاعراً تاريخياً موغلاً في أعماق التاريخ، مثل البردوني، يسكن مدنه وآثاره ويستجلي رحلاته فيها، لم يلتفت إلى الأسطورة، وهو الأقرب إليها، كما التفت إليها شوقي، وإن كان عن بُعد، وبتوظيف خارجي، لكن البردوني عاش أجواءها، ولعله انتبه إلى أهميتها، فذهنه اللمّاح لا يمكن أن يسهو عنها، ولكنه آثر الابتعاد، لما تُثيره الأساطير من مشكلات فنية وفكرية

ودينية قد تطوّح بنفس الشاعر وتقلق راحته وهو بعد لم يجد لنفسه مستقراً. هو المقرب من أبي العلاء، والنازح نحو الخروج من السمت الأرضي كما خرج (ملتون)، لكنه في الأخير اعتبر بحدود الواقع، الذي كان عصياً، مجرداً صلداً. هكذا كان شأن الجواهري، الذي لم يجد معادلاً في شعره للأساطير، وهو الخارج عن جزرٍ نائيات كبابل وآشور، كما لم يجد البردوني متعادلاً في شعره لها، وهو الخارج من أرض بلقيس. كيف استوت بلقيس رمزاً في شعر البردوني. وهو الذي عاشها تاريخاً ولم يعشها حاضراً، تماماً كما فعل شوقي في أسطورة النيل. وقيمة الرمز ليست في تاريخيته، بل قيمته في معاصرته. نظر البردوني إلى بلقيس وفق واقعية تعبيرية، لا واقعية سردية. ولو فعل ذلك لأصبحت بلقيس معاصرتنا.. ولأصبحت أُم بلقيس، نلوذ بها ماضياً، ونحلم بها حاضراً ومستقبلاً، غير أن التعبيرية طغت على الرمز فأهلكته، فعاد الوصف والتبجيل والتكرار، يأخذ من القصيدة الشيء الكثير:

يا ابنة الحسن والجمال المدلل ... أنت أحلى من الجمال وأجمل
وكأنّ الحياةَ فيكِ ابتسامٌ ... وكأنَّ الخلودَ فيكِ مُمَثَّلْ
كلُّ حرفٍ من لفظكِ الحلو فردو ... سٌ نَديٌّ وسلسبيلٌ مُسلسلْ(12)
مِنْ أرضِ بِلْقَيْسَ هذا اللَّحنُ والوترُ ... مِنْ جوِّها هذه الأنسامُ والسَّحَرُ
مِنْ صدْرِها هذه الآهاتُ، من فمها ... هذي اللّحونُ. ومن تاريخها الذِّكرُ(13)

وبلقيس أبعادٌ مكانية وزمانية. هي رؤيا لا تنحصر في رمز أيديولوجي، بل هي توحد الرموز: مأرب، حمير، دول ماتت وأخرى تهاوت على أرض تطلع منها البراكين لتكون جبالاً، أرض تسكنها الأسطورة تتوحد معهاً، صخور كأسماء معروفة في القدم، وألوان ليس لها إلا هذا الانتشاء في حضن التاريخ. كان البردوني أقرب إلى أن يستغل عماه، تماماً كما استغله الشعراء المؤسسون. إن العمى هو الحرية في ذاكرة الشاعر، إنه يُغري بالتجاوز، على هذا النحو كان بشار الأعمى، فلماذا جعل البردوني من رموز اليمن موضوعاً

خارجياً؟ كما يفعل المبصرون، و لم يفعلوا!. كان العمى سجناً منيراً، منه يتجاوز البردوني مواضعات الواقع وتحدياته.. فلماذا استكان لها.. وهو المتمرد؟

إن دأب شاعرنا، كما هو شأن شعرائنا، هو العناية بالقصيدة السياسية، هذه التي أفسدت شعر جميع الشعراء، فكانت السياسة مباشرة وخطاباً تقريرياً، والشعر ليس كذلك، السياسة شعراً، هو ما تطمئن وتهفو إليه القلوب، وقد سقط جميع الشعراء في هذا الوادي، دون أن يحركوا قاعه، فلقد كان الواقع أكثر صلابة من أن يحركه شاعر. وبدلاً من أن يكون الشاعر صوتاً كونياً، أصبح صوتاً سياسياً، وطغت تعبيريته على شعره.. على هذا النحو لم يعد للشعر السياسي قيمة إلا قيمة الأنثروبولوجيا، إنه تاريخ، بل هو أقل أهمية من الوثيقة التاريخية. لكن البردوني – كما أسلفنا – عمل على تجاوز هذه الواقعية إلى واقعية أشمل، أطلقنا عليها الواقعية السردية حين اعتنى بالآخر، بل إنه نقل الحكاية إلى الشعر في محاولة لطرق أسلوب جديد، وإن أقدم عليه كثير من الشعراء، لكنه يظل في شعر البردوني أمارة على تغير لابد منه، لاستعادة أفق جديد من آفاق القصيدة، كان يضيع في إطار التعبيرية، فهو يلجأ إلى قصة من نسج الخيال عن اجتماع الحشرات في مؤتمر جمع أصنافاً منها، وأراد من ذلك أن يضع الرمز في مقابل الواقع. فهو لم يستعمل التعبير المباشر في شعر يفترض أنه سياسي، بل استعمل القصة لكشف ذلك الواقع. وعموماً لم تكن هذه التجربة الإحيادية، بمعنى أنها لم تستطع نقل النص نقلة نوعية، بقدر ما ذللت الأداة، فأصبح غير المباشر عنواناً بدلاً من المباشر:

الزموا الريح تهب القهقرى — أوقفوا الأنهار، أضنوها انصياعا

ولا من البحر من تلغيمه — قرروا: أن يستحيل البحر قاعا

قال فار: نبتنيه مخفرا — قال بق: فندقاً يوحي انطباعا

وتبنت عقرب ما ارتأيا — ورأت في ذا، وفي ذاك انتفاعا

وردت المفارقة (السخرية) ضمن هذه القصة الخرافية، ولأن القصة سرد

أو حكي، فإن استخدامها في النص أوجد مناخاً جديداً لمقاربة الفكرة – وإن كانت في الأخير ليست إلا مقدمة للدخول – أي وعاء، ولم تكن قد وظفت توظيفاً جمالياً وفكرياً، كي يصبح القارئ على ثقة من وجود انتقال على مستوى النوع. غير أن الواقعية السردية تأخذ لها مدى واسعاً في قصيدة مهمة للشاعر في موحياتها، وفي ظلالها التاريخية، وفي عمق علاقتها بالحاضر. أطلق الشاعر على القصيدة اسم (مهرجان الحصى)، والاسم ذو دلالة واضحة.. الحصى، هذا الذي ينثر ظله ووجوده على الأرض من ألف ألف.. (الحصى) تمتلئ به اليمن أرضاً، هو قصة موغلة في التاريخ، ولأن المهرجان كلمة توحي بالحركة والصوت والعنفوان، فكذلك الحصى، هذا الصوت الممتلئ قوة ونعومة، كامتلاء الجرار، بماء المطر، بقوة هطوله وصفاء شكله يبدأ الشاعر القصيدة، بقوله:

ماذا يُسرُّ لسفح الربوة الحَجَرُ   كأنَّ كل حصاةٍ هاهنا خَبر

وإذ يبدأ القصيدة بالاستفهام باستخدام منحى دلالي، وهو العلاقة بين الحجر والخبر، يتقمص دور الراوي، كما في القصة، ويكون الشاعر راوياً، متخذاً من زمن الحدث الأساس الذي تدور حوله القصيدة. وزمن المقطع زمن معاصر، وهو تميز زمن الحجر الذي هو زمن قديم، يتطلع إلى هذا الزمن الحدثي في قوله:

وذي تئنُّ، ترى هذي ملاحتها   كما يرى وجهه في الشاطئ القمَرُ
هذي كعينٍ رماها جفنُها ومضى   وذي كقلبٍ جفاه خلفَه السَّفَرُ
هذي كجيدٍ تقوّى بعدَ حامله   وذي كخدٍّ تَمَنَّى لونَه السَّحَرُ
لكلِّ واحدةٍ شكلٌ وتَمْتَمَةٌ   لكنْ يوحِّدُهنّ العجزُ والضَّجَرُ[15]

وقبل هذه الأبيات يقول:

هاتيك تسألُ أخْتَيها وجارتَها: متى سيطلعُ من تحتَ الثَّرى المطرُ
ماذا تقولينَ؟ سُحْبُ اليوم ظامئةٌ   يُنْشِدْنَ في الرِّيح مَن عنهن يَنْهَمِرُ

الحصاةُ، أوجدها الشاعر من وعيه، أو عثر عليها خياله، أصبحت لفرط قدمها وارتباطها بالأرض ناطقة تكشف عن التفاصيل الصغيرة والتفاصيل الكبيرة، الحصاة بهذا المعنى سيرة ذاتية، تاريخ يكتبه الشاعر من خلال الحصى، فهو المنبئ عن الذين غيروا والذين انحدروا، والحصى يسأل بعضه بعضاً، عن المطر والثرى والريح، والنص، يؤنسن الحصى، ويقيم بين واحداتهن حواراً، فتصبح القصيدة حكاية عن الزمن الغابر، بطلُها الحصى، وراويها الشاعر، أما الشخوص داخل الحكاية فهم متنوعون من ذي يزن إلى ميسون إلى معاوية... إلخ. هذه الشخصيات - وإن كان محركها السارد، و لم تكن في ذاتها المتحركة أو الفاعلة كما في النصوص القصصية - غير أنها مليئة بالحياة والحركة. ويلاحظ أن في المهرجان تسلسل الأحداث والشخوص، حين يظل الراوي واصفاً لحركتها ضمن النص.. ويلاحظ غياب كامل للواقعية التعبيرية في هذا النص:

ياللحصى! أيُّ سرٍّ.. كل واحدة	فيها كتابٌ غريبُ الفن مختصر
لهذه بُحّةٌ في قلبها شَجَنٌ	لأُخْتِها غُنّةٌ في صدرِها وَتَرُ
وتلك ورديَّةُ الأشواقِ هامِسَةٌ	وتلك خَفَّاقَةٌ في نَبْضِها خَفَرُ
وذي تفُحُّ كأفعى، تلك في فمِها	طينٌ ورغبتُها في البَوْحِ تَسْتَعِرُ
وتَيْلك تجْرَحُ لهفى: أنتِ عاشقةٌ	غيري، فتبْكي وتعْيَا كيفَ تعْتَذِرُ
هاتيك تُخْبِرُ صخراً: إنَّ عمّتَها	بأمها عند ذاك الكهف تأتمر (16)

إن السرد هو الذي منح الشاعر القدرة على التحرك، وسط فوضى المخيلة ليصل إلى صفائها ويستطيع أن يختزل العالم القديم والجديد في حصاة، وهو بعد يجمع الأزمان في زمانٍ واحد، والأكوان في كونٍ واحد، إنه يُشعرنا بأن الحصاة إشكالية كبرى، تلكَ التي تملّك السر، وأي سر، إنه الكتاب الغريب المختصر، وكأنه يتفق مع رؤية الروائيين، في كيفية اختزال الرواية للعالم، بعد أن أصبح الاختزال سمة الأشياء «لقد اختزلت حياة الفرد إلى وظيفته الاجتماعية

واختزلت تاريخ الشعوب إلى مجموعة أحداث صغيرة، اختزلت بدورها إلى تغيرات حزبية، واختزلت الحياة الاجتماعية إلى صراعات سياسية»[17].

هل تختصر الحصاة التاريخ، وتختزل الوجود؟؟ لعل التفكير في موضوع كهذا في إطار رؤية كونية، أبقى على النص نوعاً من أنواع التسلسل المنطقي، وإن كان المشهد كله ليس منطقياً. فالحصاة هي الجبل والوادي، وهي بذلك الحفر داخل الروح والوجدان، تفصح عنه الحصاة، في هذه الرؤية تداخل بين عوالم متناقضة: بين روحي ومادي، مؤقت وسرمدي، وكل ذلك تؤطره رؤية إشكالية، ترى أن الحصى، في هذه الأرض، كتابٌ مفتوح، لانهائي الفصول، وأبوابه ممتدة على امتداد التاريخ، ومن أجل أن يكشف النص عن بعض ممكناته الدلالية، يأتي مفعماً بالرموز والأسماء، وهي ميزة حكائية، إذ لكل اسم قصة، والقصة تستحضر دلالتها داخل النص، حتى يصبح النص الشعري مجموعة من القصص، دون راوٍ، بينما يبقى زمن النص يشير إلى توحد الزمن في هذه الرموز. ولهذا فإن النص يتابع انسيابه القصصي بتأنٍ، وكأن الراوي قد اطمأن إلى قدرة السامع على الإصغاء، إذ يقول:

في جبْهَتي مِنْ (عليِّ الفضل) عشْرُحصًى	**ومن تجاعيد (أروى) في يدي حُفَرُ**
أنّات (بكرٍ) غصونٌ فوق جمجمتي	**حنينُ (عبد يغوثٍ) في دمي سَقَرُ**
في سِرَّتي من (مليسٍ) جذرُ مشمشة	**ومِن (لَمى) عنَبٌ في القلبِ ينعَصِرُ**
أمَا تنسَّمْتَ (وضَّاحاً) سفرجلةً؟	**هناك غصْنٌ له من روضة الحَوَرُ**
وما الذي فيك من (باذان)؟ أين غفا؟	**لعلَّهُ ذلك اليَنْبوت والصَّبْرُ** [18]

حين يتغير منحى رواية قصة الحصى، فإن ضمير المتكلم، يصبح هو الفاعل داخل القصة. وهذه انتقالة من دورٍ إلى دور، من شكلٍ إلى شكل؛ لأن النص قد وحّد كل هذه الرموز مع رمز المتكلم (الراوي) في وحدة لا انفصال لها، فهي محصورة في بوتقة الحجر، هذا الناطق الصامت، هذا الأبدي، الذي (تنبو الحوادث عنه وهو ملموم) على وفق عبارة ابن مقبل. الحوادث

هنا في كف الحصى، فهو يرويها كما يشاء بتفاصيل تدق، وطريقة العرض السردي الذي يوفّر طاقة الخيال ينقل القصيدة من أفق إلى أفق، يقول ديفيد بشبندر: "إن القصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية، ولكنها حقيقة اجتماعية أيضاً. أي أن القصيدة تُنتَج في سياق يتضمن حياة المؤلف والمتلقي الذي يكتب (وتكتب) له، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي تمثل الخلفية. ومن ثم تقع القصيدة في شبكة الظروف. حين ينتجها الشاعر ويتلقاها القارئ. وتشمل هذه الظروف مجموعة العلاقات بين الشاعر والمتلقي والسياقي الاجتماعي، والطبيعة السياسية والأيديولوجية لهم ووضعهم في تتابع الأحداث التي ترعى التاريخ»(19).

البردوني في قصيدة مهرجان (الحصى) جوّاب آفاق، وجوّاب عصور، إن رؤياه تتقارب كما يبدو مع رؤيا الفيلسوف، أو تتوحد معها، والفرق أن البردوني مسكون بالحدث حين يكون انعكاساً للذات. هو ابن اليمن، واليمن هو التاريخ، والحصى هو الناطق باسم التاريخ، ولعله يضفي على نصه الطويل هذا شيئاً ما من الظلال المحببة، وهي ميزة تحبب القص أو الحكي، لدى السامع أو القارئ، الشاعر مشغول بنصه، أم أن النص مشغول بالشاعر. أيَّة مفارقة ساخرةٍ تلك التي تسجل أدق التفاصيل وتكشف أشد الأحدث خفاء، حين يخاطب الحجر وجهاً لوجه، فيقول:

ها أنت تنصبّ تأريخاً له عبْقٌ ... ثانٍ يعاكس ما خطّوا وما نشروا

وهل أقول: تعشَّوا وانتشوا ومشَوا ... وألحفوا الأرض من أطراف ما اتَّزروا

أو أدَّعي أن (عبد الدار) بالَ هنا ... وأنَّ آل ثمودٍ ها هنا عَقَروا

وآلَ سعدٍ سَبوا تسعين جاريةً ... وآل عَمْروٍ صباحَ الجمعةِ اعْتَمَروا

ويقول:

ماذا دهاك؟ أتخشى أم سكتَّ أسًى ... غداً ستحكي؟ وماذا الآن تنتظرُ

من كنت تُدعى قديماً (عروةً)، (حسناً)؟ هل صمتُك الآن يا ذاك الفتى قدرُ؟
لـعـلَّ ســـرَّك لا يقـــوى عـليـه فـــمٌ سكتَّ أنتَ وقـال القلـبُ والنـظرُ (20)

لأن الشاعر قد أوصل فنه الشعري إلى مستوى كوني، كان حقاً علينا أن نطالبه بالمزيد. إنه يقترب من ذلك الذي نحلم به، هو هنا لا يعدد الأماكن من أجل السياق التاريخي أو التذكير بخطى الأجداد (وما خطّوا وما عبروا) و لم يقف عند حدود المفارقات البسيطة، إنه الباحث عن الراوي، وعن الحكاية من فم الحجر، هذا الساكن المطلق الصامت، الذي لو روى، لما كانت روايته تتجاوز الفضاء، وسبب سكوته هو سبب إشكالاتنا المعاصرة، وإشكالاتنا الحاضرة. إن الشاعر الناطق، هو المعادل لسكوت البردوني، إن البردوني ينطق بالقلب والنظر كما ينظر الحجر، ولا ينطق بالكلمات، إنه والحجر قرينان، هو والحصى قرينان، وهذا التداول بين الحصى (الأرض) والشاعر، هو الذي أعطى دفقاً هائلاً من الخيال لهذه القصيدة. هو السر الذي لا يستطيع البردوني أن ينطق به، ولو نطق لظهر سرٌّ هذه الجزيرة الملأى بكل شيء إلا بالأفواه التي تقول، والتي تكتم السر، وإن ظهرت أمارته في القلب والنظر. لكل رمز من رموز قصائده مثل قصيدة (من عبدالدار حتى عروة)، ويلاحظ أن هذه الرموز مفتوحة على الروي، على الحكي، إنها تحكي. وإن حكيها جاء صامتاً وليس ناطقاً. فقد أوكلت ما تريد قوله للحجر، لكن الحجر لا يقوى على الكلام، تماماً كما يفعل الشاعر، إنها مأساة الشاعر (الساكن أسًى) كما الحصى، بل الحصى أكثر قدرة على البوح. وسكون الحجر مدلٌ، وسكون الشاعر ليس مدلاً، والكلمات لم تعد تقوى على البوح. هذا التلازم والتشابه بين نفسٍ نازعةٍ للطموح، إلى أعلى ما تني لتقول مأساتها، ونفس أخرى تؤسطر الأرض منذ زمنٍ طويل، نفس أكثر غوراً في التاريخ، هي نفس الحصى، وأية معادلة تلك التي نجح البردوني، في فيض شعري تلقائي، فأوصلها إلينا.

1 – مبـــدأ الحواريــة:

قد يكون مقبولاً أن النص يحمل بعض المشاهد الحوارية، كما يلجأ إلى ذلك كثير من الشعراء المحدثين، وقد يكون النص الشعري نفسه حوارياً. أي أن الشاعر يعمل على تضمين الشعر شكلاً فنياً هو أقرب إلى الحكاية. والحوارية بهذا المعنى أسلوب جديد، وهو أيضاً قديم، يمنح الشكل الشعري من السير وفق طريقة أو نهج واحد فتحدد ملامح جديدة للنص، عن طريق السؤال أو الجواب أو منطق الشخصيات المتحركة داخل النص. والعلاقة بين الشعر والسرد قد تقود إلى القول بأن للسرد سلطة فوق الشعر، وبهذا فإنه يحل في القصيدة عن طريق الحوار أو القصة أو العناية بالآخر، فهو ميزة فنية وحيوية داخل النص الشعري، أو هو سلطة تتمثل في حضورها على أكثر من مستوى، بدءاً من حكايةٍ أو نادرةٍ تتقدم قصيدة أو مقطوعة شعرية بوصفها توطئة، يحتاج إليها النص الشعريّ، أو يحتاج إليها متلقي الشعر، كإضاءة لمرجعية تاريخية أو اجتماعية معينة، وانتهاءً بأسطرة سير الشعراء التي ترسم ملامح النصوص الشعرية وتحدد أبعاد التفاعل معها[21].

وقد يتماهى الشعر مع السرد. على الرغم من الفواصل الكبيرة بين الاثنين، فثورة الشعر الحديث هي ثورة السرد إلى جانب ثورة اللغة، لكن «الرواية نافست عالم الشعر، وربما صبغته بصبغتها. وإن عهداً جديداً غريب الملامح يسود بعد الحداثة. يقال: إن الرواية انتزعت لنفسها مكان السيادة، أو يقال: إن طابع الفكر بعد الحداثي هو الطابع السردي»[22]. ودخلت مفاهيم أيديولوجية وفكرية وفلسفية ضمن مفهوم السرد، وهذا ما جعله النقيض للشعر. غير أن هذا لا ينفي أن الأدبية أو الشعرية هي تمازج عناصر متعددة ومتضافرة، ومن هنا فإن الحوار داخل الشعر، هو نثرٌ داخل الشعر. وقد يرتفع عن درجة النثر فيصبح سرداً. في قصيدة (وهكذا قالت) يقدم البردوني للقصيدة بمقدمة نثرية، يقول فيها: «كانت تهواه ويهواها. وفي هواها طهرُ الصلاة. وفي هواه

خسةُ الخيانة، وقد ضمتهما برهة هنيئة من الحب في ظل العقد الإلهي. ولكن أفضى بها الهناء وحدها إلى الألم الطويل. كانت تؤمن بالرباط المقدس وكان يكفر به. فقد قطع ما بينه وبينها، واستبدل بها أخرى»[23]. المقدمة النثرية السابقة هي سيرة ذاتية للقصيدة، وما كان الشاعر بحاجة إليها لأنها مضمَّنة داخل النص الشعري، لقد دفع الشكل الجديد للنص، وهو شكل الحكاية في القصة، الشاعر لكي يتيقن بأن المتلقي ربما يغيب عنه الشكل المنطقي للحكاية فآثر أن يرويها نثراً، ثم يكتبها شعراً. وحين كتبها نثراً، رواها بصيغة الغائب. وحين كتبها شعراً غاب هذا الراوي خلف الحوارية، وهي حوارية مفترضة بين المخاطَب والمخاطِب. ويظهر الصوت الأول، أو المحاور الأول، وهو صوت المرأة:

أشقيتني من حيث إمتاعي — فلينْعَني من ظلمك الناعي
آلفتني حتى ألِفْتُ اللّقا — تركتني وحدي لأوجاعي؟
أطمعتني فيك فخلَّفْتَني — لجوع آمالي وأطماعي
ورحت – لا عدت – وألفيتَني — وديعةً في كف مضياع
إنْ لم يكن لديك قلبٌ فهل — رحمتَ قلباً بين أضلاعي؟[24]

ليس الأمر جديداً في الشعر العربي، فقد نجد مثل هذا الشعر منذ شعراء الإحياء العرب بداية القرن الماضي، حتى الشعراء المحدثين، غير أنَّ ما يميز هذا النوع من الشعر، هو سرديته الحوارية، الحوار مع الذات والحوار مع الآخر. وتحوّل الراوي ضمن مواصفات السرد. فهو يظهر في أول القصيدة بقوله: (هكذا قالت...؟) ثم يظهر في آخر القصيدة أيضاً، بعد أن يترك دوره للراوي المفترض، وهي المرأة المفجوعة، ليعيد القول:

(وهكذا قالت، وفي صوتها — دموعُ قلبٍ جِدِّ ملتاعِ)

هذه الأصوات المتعددة داخل القصيدة، ثم المخاطب الحاضر والغائب أيضاً، أحدث تغيراً داخل الشكل، فالقصيدة تنساب برؤية السرد ومنطقه،

فتبدأ كما تبدأ القصة التقليدية، وتنتهي كما تنتهي. لم تطلب الحكاية لغة فخمة جزلة عالية النبرة، كما لم تقتض فناً أسلوبياً اعتاد عليه البردوني، فاقتصرت على لغة يومية هي أقرب إلى الحديث اليومي، أي أنَّ السرد فرض شكلاً جديداً، وإن كان في داخل النص (العمودي)، فرض خواصه وأشكاله. وضمّنه رؤية فنية خاصة، تختفي تحتها مؤثرات اجتماعية وأيديولوجية مختلفة، وربما ينساق المعنيون إلى هذه المؤثرات دون سواها. وكما أسلفنا ليس هنا جديداً. ولكنه في الوقت نفسه، كما وجدناه عند البردوني يفرض رؤية جديدة، ربما تمس جوهر الشعر العربي ونظرة النقاد إليه «فعلى قرون عدة ارتبط الشعر العربي بالسرد، بل إنه احتاج للسرد حتى يؤكد حضوره وسلطته، هل يصح إذن أن نتساءل ما إذا كان هناك شعر عربي خالٍ من ظلال السرد، سواء قلَّت هذه الظلال أم كثرت؟»[25].

والحكاية في الشعر، ليس ضرورة أن تكون حكاية قديمة، يستعملها الشاعر ويوظفها في النص، كما كان يفعل شعراء الانبعاث، في منتصف القرن الماضي مع الأساطير القديمة. الشاعر في الشعر صانع للحكاية. وهو يوظف الحوار؛ لكي يخرج حكايته الجديدة، أو لنقل قصته. الحوار في القصة هدفه الوصول إلى نقاط التجلي في القصيدة. فالحوار هو نتاج الصراع، أو إخفاء للصراع، الذي هو الذروة في العمل القصصي. يقول البردوني:

أيُّها الليل... أنادي إنَّما ... هل أنادي؟ لا.. أظُنُّ الصوتَ وهمي
إنّهُ صوتي... ويبدو غَيْرَهُ ... حين أُصْغي باحثاً عن وجهِ حُلْمي
مَنْ أنا؟ أسألُ شخصاً داخلي: ... هل أنا؟ ومَنْ أنتَ؟ وما اسمي؟[26]

النداء لغير العاقل. والحوار ليس مع الليل، هو حوار مع الذات، ومع جوهر الذات، حين ينكر صوته، وينكر وجوده، والسؤال في (من أنا؟) موجَّه عن طريق رؤيا الشاعر، أي نسيان الذات أو نسيان الكينونة، وفق تعبير هايدجر، هذا التعبير الساحر تطابق مع رؤية البردوني في نسيان كينونته ووجوده. ولن

يستطيع الشاعر الوصول إلى هذا التوتر العالي في الشعر إلا عبر السَّرد، ولغته الحانية المطواعة، وقدرته على طرح الأسئلة على الآخر وعلى الذات. وحين نشطر الذات شطرين، يتجدد إحساس الشاعر بشقاء الوجدان. فكيف إذا كانت هذه الذات هي عبارة عن ترسبات زمن الانحطاط. ولم تكن ترسبات فقط، بل هي اليقظة وسط الأحلام. إنها يقظة الذات المتعددة التي يصعب توحيد أجزائها. ويلاحظ أن لغة الشاعر اقتربت في المقطع السابق كثيراً من لغة النثر، دون أن تفقد توترها الشعري ودفقها الخلاق. كما في المقطع الآتي:

مَن هنا أسألُهُ، مَن ذا هنـا؟ غيرَ ثوبٍ، فيه ما أدعـوهُ جسـمي
مَنْ أنا والليلـةُ الجرحى عـلى رُغْمِها تَهْمِي كما أهمـي برغمـي؟
هل كفى يا أرض غيْثاً؟ لم تَعُدْ تغْسِلُ الأمطارُ، أوجاعي وعُقْمي(27)

يبدو الشاعر في هذا المقطع كأحد ضحايا (فالاريس) أو مصاب بشقاء الوجدان، الوصف الذي أطلقه كير كاجاد على الشعراء. وحين تكون الذات الفردية أساساً للذات الجمعية، يكون الشاعر ذا صوت كوني، يفقد معه صوته الخاص، وتعبيره الخاص، على هذا النحو كان البردوني، حين هيأ له نزوعه الفكري ورؤيته الكونية هذا التنوع من الاختيار. ولعله أدرك أنَّ الشاعر لن يكون كذلك، إلا حين يجد شعره مستقراً وضوءاً يقتبسه من الأنواع الأدبية الأخرى ليثري تجربته.

3 – الحكاية في القصيدة:

القصيدة الطويلة في الشعر العربي، قصيدة صراع، بمعنى أنها تحاول التمرد على الإيقاع، لكي يظل لها التوقد والتواصل مع الآخر، تماماً كما تمرد الجاحظ في الأدب العربي، فقد استلهم الجاحظ بذكائه المتوقد قدرة السرد على الإيحاء وعلى استجابة القارئ «لا يسعنا أن نهمل إيماءةً إلى أبي عثمان الجاحظ الذي كشف عبقرية السرد في كتبه الكثيرة (...) لقد أراد الجاحظ أن

يدعم الصلة بين الكتابة وفن السرد. وأراد أن يُذيب النقد الأدبي والاجتماعي والثقافي في هذا السرد. أراد أن يذيب مفهوم الحياة في مفهوم السرد»[28].

فهل كان البردوني معنياً بالسرد، في مستوى إحساسه بلحظة الصراع في القصيدة بين تراتبية إيقاعية مملة، وانفتاح تحتاجه الأذن الملتقطة والعين القارئة. هل أدرك البردوني أن الإيقاع سيقطع الطريق أمام هدفٍ ربما تحتاجه القصيدة وتحنُّ إليه؟؟.

إن ما يضعف السرد هو الإيقاع، ولو نوَّع الشاعر من إيقاعه داخل النص، ربما قاوم الجمود الشكلي بالانفتاح على تنوع الإيقاعات. ولم يستطع الشعراء العرب مقاومة هذا السمت المعطى في القصيدة منذ دهورٍ. لكنهم بدلاً من ذلك لجأوا إلى القصة لتغيير مسار الشعر مع الاحتفاظ بالخيوط القوية التي تربط بين أجزاء القول. وربما لم يصلوا إلى أهمية النثر، كذاك الذي وصل إليه أبو حيان التوحيدي في (الإمتاع والمؤانسة)، حين يفرق بين الشعر والنثر "فيشبه النثر بالسيدة الحرة. بينما الشعر هو أمة مملوكة، ويجعل مصدر النثر العقل بينما الشعر مصدره الحس. ولذا دخلت إلى الشعر الآفة[29].

أغلب الظن أن شاعراً كبيراً كالبردوني أدرك أهمية النثر، واستوعب ممكناته. لذا تنزع بعض قصائده نزعة نثرية، أي قصة يتسلل إليها إيقاع الشعر، ولو غيَّر هذا الإيقاع، ونوَّع فيه؛ لجانس بين القصة وإيقاع مبتكر. فالقصة في الشعر، تحتاج إلى هذا التمرد على أوزان الخليل. بل ربما على سمت الشعر العربي جميعه. والبردوني الأقدر على الفرادة والانزياح. ولو فعل ذلك، ربما شهدنا في عصر السرد الطاغي من ينحو نحواً جديداً لم يألفه كل الشعراء العرب. وهو القريب من ثورة الشكل الشعري. والقريب من عصرٍ أصبح التعقيد سمته الأساسية، وهو وإن جهد لأن يكون كذلك ولاسيما في إنتاجه الأخير. لكنه مع ذلك بقي أميناً للشكل، حتى وهو يحكي قصة غرام عادية.

أو يروي حكاية قديمة، منطلقاً من معناها القديم إلى مغزاها المعاصر. يقول في (ذهاب ومعاد):

تَلَفَّتَتْ كالسَّارق الخائفِ إلى العشيقِ اللاَّهثِ الراجفِ
مذعورةً ترتاعُ من خطوِها من الخيالِ الكاذب الطّائفِ
شَرْشَفُها المذعور كالغصن في جوِّ الخريف الأصفر العاصفِ[30]

ما الذي فرضه الإيقاع وخالف السرد في المقطع السابق. زيادة في الصفات التي اقتضاها سياق الشعر في قوله: «العشيق اللاهث الراجف»، وهما صفتان متناقضان إذا ما قورن هذا اللهث والرجف بما سيلي من أبيات، فهو ينطلق وراءها كالبرق. والذي ينطلق كالبرق ليس لاهثاً ولا راجفاً فاللاهث أقرب إلى الضعف منه إلى القوة التي من مقتضياتها الانطلاق. وفي البيت الثاني، يعرقل السرد قوله: «من الخيال الكاذب الطائف» والخيال لا يكذب، إنه الخارج من صنعة الصدق والكذب، فإذا كان كاذباً فإن صفة الطائف ما كانت لتكون صفة لصيقة بالخيال، ويكون الأمر أكثر تعقيداً لو أمعنا النظر في كلمة (الطائف) التي هي كلمة إيقاعية وليست من نسج القصة، ولو كتب الشاعر هذه القصيدة في صورة النثر لأزالها. وقد أحس التصوير في البيت الثاني، لكن الصورة هدمها وأساء إليها سياق الشعر، فبدت مصنوعة حين جمع بين الشرشف والغصن في موضع التشبيه، وهو أمر بدا معتاداً عليه وليس صادماً أو مقلقاً يقول:

تمشي ويمشي إثْرها والدُّجى حولَيْهما كالرَّاهبِ العاكفِ
وانْطلقَتْ وانقضَّ في إثْرها كالبرق في إيماضه الخاطفِ[31]

بدأ القصيدة بالفعل المضارع، والفعل المضارع أقرب إلى التصوير من الفعل الماضي، وكان يمكن أن يلجأ إليه؛ لأن القصة مروية من الماضي، ربما القريب، لكن الشاعر آثر (المضارع) للإيحاء بالبعد الاجتماعي للقصة، أو الحدث، فهو يعرض واحدة من إشكالات المجتمع في قصة تقليدية فيها بداية

ووسط ونهاية. وحين استخدم الفعل الماضي، يكون المشهد الأول من القصة قد انتهى، بزيادة قوله: (في إيماضه الخاطف)، وهي زيادة اقتضاها سياق الشعر لا السرد، فالبرق معروف ولا يحتاج إلى إيضاح، إلا لمن هو صاحب عقل شرود. وزيادة المبنى هنا ليست زيادة في المعنى، بل إنقاص للحدث في تفاصيل لا موجب لها:

حتى احتوى شخصيْهما مخدع غضٌّ كأفراح الصّبا الوارفِ

فاللَّيـل رقصٌ عابـثٌ كالصَبا ومعـزفٌ يشدو بلا عـازفِ

ولاحَ وهْـمَــــانِ لعيْنَـيْهِـما كواقفٍ يُصـغي إلى واقـف

فَقَـنَـعـتْ وجْهَيْهـما صُـفْـرَةٌ كذكريـاتِ المذنـبِ الآسـفِ(32)

أصبح الراوي يروي بالفعل الماضي، بعد المشهد الأول. ومرة أخرى يعرقل الشعر السرد. فالنص يضطر لاستعمال مفردة (الصبا) في بيتين متتاليين، فمخدعهما كالصبا. والليل كالصبا. وهذا ما يخالف الحكاية أصلاً. هو عبَّر بالشعر أو تنقل بالإيقاع عن سياقٍ نثري أو سردي. ثم قوله (احتوى شخصيهما مخدع)، الفرق في التعبير بين (احتواهما مخدع) و(احتوى شخصيهما مخدع) كبير، وهما تعبيران مختلفان تماماً. ولولا طغيان الإيقاع، لما ضمن النص بهذا الاسم، لكن التعبير يصفو ويهدأ ويجمُل في البيتين التاليين. ولاسيما البيت الاخير الذي جاء موافقاً لمنحى الحكاية أو القصة. وجاء التشبيه في قوله: (كواقفٍ يصغي إلى واقفٍ) في غير موضعه واعتياده، فهما يقف أحدهما مع الآخر. حين يستجمع الوهم.. وورد التشبيه ضمن إيقاع الشاعر وخالف الحكاية. وهو وصفٌ زائدٌ ومبالغٌ فيه، إذ تكفي العبارة السابقة أو الشطر الأول عن الشطر الثاني، وإذا تمعنا في الشطر الثاني، سنجد نبوهُ وبُعْدَهُ عن الإضافة الجمالية أو المعنوية.

هنا اطمأنّتْ واطْمَأن الفتى إلى اللقاء الصَّاخـبِ القاصِفِ

وحدَّقَتْ في وجْهِ محبوبها تَحْدِيْقَةَ الظَّامي إلى الغَارِفِ
وَوَسْوَسَتْ ما سِرُّ إطراقِهِ وما ورا إطْرَاقَةِ العَارِفِ(33)

القصيدة تسلسل الحدث للوصول إلى قمة الهرم، نهاية الصراع، والشاعر يصف المشاهد بلغة يومية ميسورة ويصف الشخصية (البطل) في القصة وهي المرأة هنا، فهي قصة فتاة أو عشيقة. ويصف الشخصية في مجموعة من الأفعال والأحداث، ويستعمل الاستفهام لإضاءة دواخل الشخصية:

هل أجْتَديه؟ آه أم ألتجي إلى سلاحي المدمع الذارف
أم لا ينِمُّ الوجه عن قلْبه أم حبُّه كالدرهم الزَّائِفِ(34)

لو أراد الشاعر أن يكتب قصة لما شبّه ذهاب الوجد كالدرهم الزائف. لن يقبل هذا في سياق القصة؛ لأنَّ أمام القاص أكثر من وسيلة لتقريب الصورة أو الفكرة، أما الشاعر فلم يجد إلا هذا التعبير، فهو متوافق مع الإيقاع، أو مع الشعر؛ لهذا فإن الشطر الثاني معرقل لتسلسل القصة.

إن البطل في هذه القصيدة هو البطل المتحول، يصل إلى الذروة ثم يهبط إلى نهاية القصيدة على الصورة الآتية:

تحولات البطل:

تلفت ← حوار داخلي ← اشتياق وتوسل ← ذهاب الهواجس ← نهاية سعيدة للقصة.

وهذه التحولات في سيرة البطل، سيرة ذاتية للقصة التقليدية التي غادرها فن القصة منذ زمن. لكنها في الوقت نفسه محاولة للتوظيف الواعي أو غير الواعي للقصة القصيرة في النص الشعري. إذ يصل الشاعر في نصه إلى العقدة النهائية.

وأومأتْ في ثَغْرِها بسمةٌ إيماءةَ الزَّهرِ إلى القَاطِفِ
فَضَجَّ في أحشائه موْكِبٌ من الحنين الدَّافقِ الجارِفِ(35)

لقد أوصل الشاعر في البيتين السابقين الحدث القصصي إلى ذروته

المنطقية داخل الحكاية. و لم يشأ الشاعر أن يفاجئ القارئ بما هو خارج المألوف؛ لكي يزيد من نقطة الصراع ويعمقها داخل النص. وكان القاص أقدر على إيصال التوتر إلى نقاط أكثر إيغالاً. غير أن النص الشعري محدود في إمكانات السرد وعرض معطياته، فظل في حدود الملامح القصصية، و لم يصل إلى أي ملمح جوهري من ملامح السرد. إنَّ توظيف الحكاية، أو الأسطورة، داخل النص الشعري، ربما يكون أجدى من إيجاد اتجاه قصصي في الشعر؛ لأن موحيات الحكاية، أو الأسطورة، معروفة سلفاً. وإنَّ توظيفها في الشعر سوف يحمل هذه الملامح. بخلاف سرد القصة من الحياة اليومية داخل الشعر، وهنا قد يعرقل القصة مواضعات الشعر وطرقه المعروفة. ومع ذلك فإن نص البردوني يظل دائماً دافقاً بالحيوية، لاسيما في رسمه للشخصيات، وهي من أسس السرد ومواضعاته المهمة، وبهذا «فإن متخيل النص الذي يصوغ عناقيد الصور البيانية يولف بين الشخصيات مرة ويتركها تتناثر أخرى، خالقاً في فضاء التلقي وخزاً وحركة – يفضها تداعي المعاني – تؤشر تفاعلاً حياً بين النص والمتلقي الذي ينفلت من لحظته الراهنة ليشاطر الشاعر لذة التذكر والتوغل في اللحظة المنصرمة»(36).

من هنا يعمل الشاعر عملاً متواصلاً، فيظهر قدرة القصيدة العربية المعاصرة على احتواء عناصر جديدة، مما قد يؤدي إلى منح القصيدة العربية فضاءات تفتقر إليها. ولكن شروط السرد في الشعر لماتزل عصية، والوصول إليها يتطلب جهداً خاصاً ليس في حوزة الشعراء الآن.

الخاتمة:

في عصرٍ تموت فيه أجناس أدبية وتتوهج أخرى، هل وعى الشاعر العربي هذا العصر، بموجباته الكثيرة وتطلعاته المعقدة؟ . لقد درسنا الحكاية في شعر البردوني لاعتبارين: أولهما، أن البردوني شاعر غزير الإنتاج، وواسع الاطلاع، يقف في مقدمة الشعراء العرب. وثانيهما: أنَ البردوني معني

بالتاريخ، وأحداثه وتسلسله ومنطقه. وهذا قد يفرض علينا منحى جديداً، وهو استعمال الحكاية الخرافية التاريخية في بناء القصيدة، ومنح القصيدة العربية فضاءات أخرى.. في زمن طغى فيه التحول على كل شيء. فإن القياس هو مدى استجابة القصيدة العربية لأفق التحول. وقد وجدنا أنَّ محاولاته في هذا المنحى الشكلي والفكري قد وقفت أمامها عقبات كبيرة، حتى ليمكن القول: إن الإيقاع الشعري عند العرب، ولاسيما إيقاع البيت، لن يكون مساعداً على نشوء شعرية عربية يمكن أن تستفيد من السرد، عملاً مطوراً لها. إن قصيدة البردوني مليئة بالتشبيهات والمجازات والأوصاف الزائدة مما يدل على أن المسافة واسعة بين الشعر والسرد.

ومع ذلك فإن طغيان النثرية على الشعر في القصائد الحديثة والمعاصرة، محاولة لمقاربة الاثنين، ولعلهما توحّدا في نوع أدبي يسمى القصة القصيرة جداً التي تقترب من الشعر. ويمكن تعميم أنموذج البردوني على كثير من الشعر العربي القديم والحديث. وقد يخرج من هذا الإطار، وإن بمقدار، الشعر الأسطوري، الذي قدَّمه شعراء الخصب والاندفاع الخلاَّق، وشعراء الانبعاث في منتصف القرن الماضي.

الهوامش

(1) حمد القاضي: بحث بعنوان الرواية والتاريخ، مجلة علامات، المجلد السابع، 1998م، ص 112.

(2) د. السيد البحراوي: محتوى الشكل في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص24.

(3) عبدالله البردوني: كائنات الشوق الآخر، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1987م، ص48.

(4) المصدر السابق، ص49.

(5) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، دار الثقافة، بيروت1989م، ص30.

(6) المصدر السابق، ص 29.

(7) المصدر السابق، ص30.

(8) كاترين بيلسي: الممارسة النقدية، ترجمة سعيد الغانمي، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2002م، ص24.

(9) ينظر: المصدر السابق، الفصول الأولى.

(10) البردوني: الديوان، ج1، دار العودة، بيروت، د.ط، ص144.

(11) المصدر السابق، ص145.

(12) البردوني: الديوان، ج1، ص71.

(13) المصدر السابق، ص56.

(14) البردوني: كائنات الشوق الآخر، ص62.

(15) المصدر تالسابق، ص38،39.

(16) المصدر السابق، ص41.

(17) ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة: أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م، ص24.

(18) البردوني، المصدر السابق، ص43.

(19) ديفيد بشبندر: (نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر)، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص45.

(20) البردوني: كائنات الشوق الآخر، ص 44-45.

(21) حسن النعمي: قراءة في هيمنة الخطاب السردي، مجلة علامات في النقد، المجلد الثاني عشر، الجزء 45/ أيلول 2002م، ص135.

(22) د.مصطفى ناصيف: بعد الحداثة صوت وصدى، النادي الأدبي الثقافي- جدة، ط1، يونيو2003م، ص544.

(23) ديوان البردوني، ج1، ص107.

(24) المصدر السابق، ص 107-108.

(25) حسن النعمي، مصدر سابق، ص135.

(26) ديوان البردوني، ج2، ص538.

(27) المصدر السابق، 543.

(28) د.مصطفى ناصيف، بعد الحداثة، سابق، 545.

(29) ينظر عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001م، ص105.

(30) ديوان البردوني، ج1، ص499.

(31) نفسه، ص500.

(32) نفسه، ص500.

(33) نفسه، ص502.

(34) نفسه، ص502.

(35) نفسه، ص503.

(36) د. وجدان عبد الإله الصائغ: العرش والهدهد، مؤسسة العفيف الثقافية، اليمن2003م، ص36.

المصادر

(1) حسن النعمي، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، جدة، المجلد الثاني عشر، ج45/أيلول 2002م.

(2) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1989م.

(4) السيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1996م.

(5) عبد الله البردوني، الديوان، ج1، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت.

(6) عبد الله البردوني، كائنات الشوق الآخر، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1987م.

(7) كاترين بلسي، الممارسة النقدية، ط2، ترجمة: سعيد الغانمي، دار المدى للثقافة والنشر، 2002م.

(8) مصطفى ناصيف، بعد الحداثة صوت وصدى، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، يونيو2003م.

(9) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م.

(10) د. وجدان عبد الإله الصائغ، العرش والهدهد، مؤسسة العفيف الثقافية، اليمن، 2003م.

السرد العربي القديم والغرابة المتعقلة

محمد مشبال

غايتنا في هذه الدراسة أن نسهم في مقاربة السرد العربي القديم، وتفسير تكوينه البلاغي عند أحد أبرز صُنّاعه في تراثنا الأدبي القديم، وهو الجاحظ. فقد خلّف هذا المؤلف الموسوعي رصيدا غنيا من النصوص السردية تكشف أن تاريخ الأدب العربي نسيج مركب من أنواع الخطاب وصيغه وأنماطه المختلفة، وأن قيمة الجاحظ لا تكمن، في إسهامه في البلاغة النظرية، أو في القدرة على البيان والحجاج، فحسب، بل تظهر كذلك في قدرته على التصوير السردي للعالم من حوله. وقد كان له أسلوب متميز في السرد، نتوخى الإسهام في اكتشاف بعض سماته هنا.

1 – الغرابة المتعقلة.

قال الجاحظ في تعقيبه على إحدى النوادر التي تجاوز فيها التصوير حدود ما يمكن أن يقبله العقل: «ولا يعجبني هذا الحرف الأخير؛ لأن الإفراط لا غاية له. وإنما نحكي ما كان في الناس، وما يجوز أن يكون فيهم مثله، أو حجة أو طريقة. فأما مثل هذا الحرف فليس مما نذكره..»(1).

إن الجاحظ الذي رأى في الغرابة منبعا آخر من منابع السرد يضاف إلى

منبع الهزل، واتخذ من فن الخبر ميدانا لعرض الأعاجيب، كان يرى أن الغرابة ينبغي ألا تكون في الأمور الممتنعة في الطبيعة[2] ؛ أي الأمور التي لا يمكن أن تحدث في الواقع الطبيعي، وإن جازت في الخيال[3] ، ولعل هذا ما دفع أحد الباحثين المعاصرين إلى القول: إن «الخبر الأدبي عند الجاحظ وجه من وجوه تجلّي العقل»[4] .

لم يكن الجاحظ يقبل غرابة تتنافى مع قوانين العقل والتجربة الحسية[5]، ولأجل ذلك فإن الوقائع الغريبة التي صورها في مجموعة من الأخبار والنوادر، ليست وقائع غير قابلة للتصديق، بل هي وقائع طبيعية، وإن أحوجت التأمل والنظر والتفكر حتى تنجلي عما تحمله من خصائص التعجيب والتدبير والحكمة[6]. لقد أراد الجاحظ بإثارة الغرابة في نصوصه السردية أن يلفت نظر القارئ إلى ما ينطوي عليه هذا العالم من إتقان الصُّنع الذي لا يُلتفت إليه عادة، وهو يعلم أن للنفوس كلفا بالغرائب؛ فالناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة كما يستجيبون للمواقف الهزلية المضحكة. للغرابة هنا، مثل الطرافة أو الهزل، وظيفة جمالية لم تغب عن بال الجاحظ؛ يستوقف السرد بغرابته المتلقي لتأمل العالم من حوله، والنظر فيه وتدبره، على نحو ما يستدعيه للاستمتاع بما يعرض عليه من غرائب. ليست وظيفة الغرابة في النهاية سوى استنفار الذهن لتأمل الطبيعة والاستمتاع بأسرارها.

لم يرخ الجاحظ العنان لخياله السردي، ولم يتركه يجنح خارج حدود العقل الذي ضرب حوله سياجا لا ينبغي اختراقه؛ فالغرابة التي توخى بثها في نصوصه السردية لم تتعد «الخيال المتعقل»[7]. وهذا الضرب من الخيال هو السائد في تصور البلاغيين العرب القدامى الذين استوقفتهم الغرابة في إبداع الشعراء، وأنزلوها المنزلة اللائقة بها، غير أنهم وضعوا لها حدودا؛ فعبد القاهر الجرجاني الذي احتفى بها في التشبيهات والاستعارات، وامتدح الشاعر الذي يقع على المشابهات الخفية الدقيقة، ويحدث بين المختلفات تماثلات نادرة

مستطرفة يَقِلُّ الاهتداء إليها، لم يتصور أن علاقات التشابه في الصور الشعرية يمكنها أن تتجاوز حدود التفكير العقلي أو المنطقي؛ فالخيال الشعري مطالب بأن يتقيد بمشابهات يتمثلها عقل المتلقي ومنطقه، وليس له أن يجنح نحو مشابهات لا يمكن تمثلها، سوى بالتخيل أو التوهم. لقد نبَّه الجرجاني القارئ بأن مُراده من الغرابة وإيجاد الائتلاف بين المختلفات ليس إحداث مشابهة «ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها»[8]؛ فالصورة الشعرية الغريبة لا تصبح مقبولة في الخطاب البلاغي القديم إلا إذا أمكن المتلقي أن يجد تفسيرا عقليا منطقيا لغرابتها؛ أي إذا استطاع «ردّ البعيد الغريب إلى المألوف القريب»[9].

الغرابة في الخطاب البلاغي القديم ستار يخفي المألوف والمعهود والطبيعي والمتعارف عليه، ولأجل ذلك اعترض البلاغيون القدامى على استعارات أبي تمام البعيدة، التي تمتنع على التفسير العقلي، والتي لا تسمح غرابتها بأن تُرَدَّ إلى المألوف. ليست الغرابة إذن عند الجرجاني – وغيره من البلاغيين القدامى– سوى الألفة نفسها كما قال كيليطو؛ إنها «لا تعني.. الشيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان؛ إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس»[10].

في دائرة هذا التصور البلاغي للغرابة صاغ الجاحظ نصوصه السردية؛ يستغرب قارئ الشعر الوجوه اللطيفة التي يهتدي إليها الشاعر، مثل جمعه في استعارة أو تشبيه بين مفترقين من جهة غير معتادة[11]، بينما يستغرب قارئ الأخبار ما يُسرد عليه من وقائع مدهشة، ولكنها في الوقت نفسه وقائع تشكل جزءا من الطبيعة لا تتنافى مع قوانينها.

الحدث الغريب في فن الخبر عند الجاحظ فعل طبيعي. تؤول الغرابة هنا إلى الطبيعة؛ فالحيوان في نصوص هذه الأخبار لا يستطيع أن يصنع غير

ما أودع الله فيه من قدرات. إن فعله الغريب نابع من طبيعته؛ يثير الحدث استغراب المتلقي، ولكنه يظل حدثا ممكنا وجائزا.

يروي الجاحظ الخبر الآتي:

«وزعم علماء البصريين، وذكر أبو عبيدة النحوي، وأبو اليقظان سُحيم ابن حفص، وأبو الحسن المدائني، وذكر ذلك عن محمد بن حفص عن مَسلَمَة ابن محارب، وهو حديث مشهورٌ في مشيخة أصحابنا من البصريين، أن طاعونا جارفا جاء على أهل دار، فلم يشكَّ أهل تلك المَحلّة أنه لم يبق فيها صغير ولا كبير، وقد كان فيها صبي يرتضع، ويحبو ولا يقوم على رجليه، فعمد من بقى من المطعونين من أهل تلك المحلة إلى باب تلك الدار فسدّه، فلما كان بعد ذلك بأشهر تحوّلَ بعض ورثة القوم، ففتح الباب، فلمّا أفضى إلى عَرْصة الدار إذا هو بصبيٍّ يلعب مع أجراء كلبة، وقد كانت لأهل الدار، فراعَه ذلك، فلم يلبث أن أقبلت كلبة كانت لأهل الدار، فلما رآها الصبي حبا إليها، فأمكنته من أطبائها فمصَّها، فظنوا أن الصبي لما بقي في الدار وصار منسيًّا واشتدَّ جوعه، ورأى أجراءها تستقي من أطبائها، حبا إليها فعطفت عليه، فلمّا سقَتْهُ مَرَّة أدامت ذلك له، وأدام هو الطلب.

والذي ألهم هذا المولود مَصَّ إبهامه ساعة يولد من بطن أمه، و لم يعرف كيفية الارتضاع، هو الذي هداه إلى الارتضاع من أطباء الكلبة. ولو لم تكن الهداية شيئا مجعولا في طبيعته، لما مصَّ الإبهام وحلمة الثدي، فلما أفرط عليه الجوع واشتدت حاله، وطلبتْ نفْسُهُ، وتلك الطبيعةُ فيه، دَعَتْه تلك الطبيعةُ وتلك المعرفةُ إلى الطلب والدنوّ. فسبحانَ مَنْ دبَّر هذا وألهمه وسوّاه ودلَّ عليه!!»(12).

يتضمن الخبر تفسيرا للحدث الغريب الذي رواه؛ وقد أُعلن عن هذا التفسير بالتحول في السرد من صيغة ضمير الغائب المفرد إلى صيغة ضمير الغائب الجمع (فتح – أفضى– راعه...فظنوا)؛ إنه الأسلوب الذي أعلن عن

الانتقال من غرابة السرد إلى ألفة الواقع، ومن الحكاية إلى التفسير. يتولى السارد تفسير الحدث الغريب الذي رواه، وإزاحة غرابته، أو ردها، إلى الألفة. السارد مطالب بألا يترك الغرابة تستولي على المتلقي فتوهمه أمورا تتعدى حدود الطبيعة. يقتصر السرد عند الجاحظ على رواية الأحداث الغريبة القابلة للتفسير العقلي.

الغرابة في هذا الخبر، إذن، وسيلة لإظهار ما هو مألوف وطبيعي، ولكنه خفي ودقيق، يحتاج إلى التأمل كما تحتاج إلى ذلك الاستعارات والتشبيهات اللطيفة في الشعر. ارتضاع الصبي من الكلبة ليس إلا وجها آخر للارتضاع من الأم. تنزاح الغرابة بتفسيرها ورَدّها إلى أصلها الواقعي والطبيعي. لا تُقبل الغرابة في السرد إلا إذا كان لها أصل في الواقع، أو تجربة سابقة تؤول إليها وتماثلها(13).

وعلى الرغم من أن سمة الغرابة القابلة للتفسير العقلي شكّلت معيارا في صياغة فن الخبر عند الجاحظ، فإن مدونته السردية لم تعدم نمطا آخر من الغرابة المفارقة للطبيعة، والتي ليس لها أصل في العقل، ولكن الجاحظ قبل الاحتجاج بها وروايتها على أساسين:

أولا، إذا كانت من «أحاديث العرب»(14) أو «أكاذيب الأعراب»(15)، مثل خبر الضب والضفدع، الذي رواه على لسان الأعراب: «وتقول الأعراب: خاصم الضب الضفدع في الظمأ أيهما أصبر، وكان للضفدع ذنب، وكان الضب ممسوحا، فلما غلبها الضبُّ أخذ ذنبها..»(16). وخبر منادمة الديك للغراب(17). ونظير هذه الأحاديث ما أورده المبرد في باب سمّاه : «من تكاذيب الأعراب»(18)؛ وهي أخبار مفارقة للواقع، ولا تجري على سنن الطبيعة ؛ سأل أحد الرواة أبا عبيدة عن قائل هذا البيت:

أَهدَّموا بيتكَ لا أبا لَكَ   وأنا أمشي الدَّألَى حَوالَكَا!

فأجابه أبوعبيدة: «هذا يقوله الضّبُّ للحِسْل أيام كانت الأشياء تتكلم»(19).

ولكن لماذا قبل الجاحظ هذا الخبر الغريب واحتج به في كتابه؟

ليس هناك من تفسير لقبول الجاحظ هذا الخبر سوى لأنه ينتمي إلى نمط من القص اختص بروايته الأعراب الذين كانوا يحاكون به قصص العجم، كما يذكر المبرد: «وحدَّثني التّوَّزي قال: سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار من أخبار العرب، فقال لي: إن العجم تكذب، فتقول: كان رجل ثلثه من نحاس، وثلثه من رصاص، وثلثه من ثلج، فتعارضها العرب بهذا وما أشبهه»(20).

هناك ارتباط – في تصور الجاحظ على الأقل – بين مصداقية بعض الأنواع وبين من تنسب إليه؛ فالنادرة تزداد حرارتها عندما تسند إلى شخص ظريف كأبي الحارث جمين، كما أن الموعظة تتضاعف فعاليتها إذا ما أسندت إلى شخص زاهد مثل بكر بن عبد الله المزني(21). وبناء على هذا المبدأ يصبح الخبر الغريب مقبولا من راو أعرابي وغير مقبول من راو حضري، مثلما أن الألفاظ الغريبة الحوشية تستحسن من شاعر أعرابي وتستهجن من شاعر حضري.

ثانيا، تقبل الغرابة المفارقة للطبيعة والعقل إذا قامت على أساس ثقافي عقدي، مثل خبر المرأة التي قتلتها الحيات في هجوم مدبّر؛ فقد انطوت على جسدها حية، وعندما قررت تنفيذ العقاب صفرت «فإذا الوادي يسيل حيات عليها، فنهشتها حتى نقت عظامها»(22). إن الحية حيوان حقيقي قد تنقضُّ على الإنسان وتفتك به؛ هذه طبيعتها التي أودعها الله فيها، غير أن الصفير الذي أطلقته للاستعانة بحيات الوادي، وشنِّ هجوم مدبَّر على المرأة المذنبة، ونهش عظامها، يفيد أن الحيوان اضطلع هنا بتنفيذ العقاب على ما اقترفته المرأة من ذنوب، وهو سلوك مفارق لطبيعته.

ولا شك أن قبول هذا الحدث الغريب يقتضي وضعه في إطار خلقي وثقافي يقر بأن العقاب الذي ينزل بمرتكب الخطيئة قد يُنَفَّذُ بطرق لا تتوافق بالضرورة مع قوانين الطبيعة. إن الحية في سياق الخبر أقرب إلى الرمز الحامل لدلالة خلقية ودينية، منها إلى الحيوان الذي ينتمي إلى الطبيعة؛ لقد حمّله الخبر وظيفة ثقافية خرقت وظيفته الطبيعية وتصرفت فيها، وهذا أمر نادر في السرد عند الجاحظ الذي ظل فيه الحيوان محتفظا بطبيعته، على الرغم من اضطلاعه بدلالات ثقافية؛ فقد رأينا كيف أن هجوم الذباب على عبدالله بن سوار والجاحظ في الخبرين المذكورين سابقا لم يخل من دلالات، لكنه هجوم لم يتجاوز الحركة المُسَخَّرة له في الطبيعة، أما الحية فقد تصرفت على نحو يتجاوز الحركة المسخَّرة لها، وبذلك اتسم فعلها بالغرابة. ولكي يخفف السارد من هذه الغرابة وانزياحها عن الطبيعة، لجأ إلى تفسير عقدي؛ ذلك أن رد حدث قتل الحيات للمرأة إلى بغائها وقتلها لأولادها، لا يستند إلى حجة عقلية أو منطقية. فالسارد الذي قدم خبرا غير قابل للتصديق تعمَّد في الختام توجيه سؤال للجارية التي كانت تصاحب المرأة: «فقلت لجارية كانت لها: ويْحَكِ! أخبرينا عن هذه المرأة» وذلك لحملها على تقديم الإجابة التي يقصد توصيلها للمتلقي: «قالت: بغَتْ ثلاث مرات، كل مرة تأتي بولد، فإذا وضعته سجرت التنور، ثم ألقته فيه»(23).

والحق أن هذا النمط من الغرابة نادر في سرد الجاحظ وغريب عن بلاغته، ولولا صلة الحدث الغريب في الخبر السابق بانتهاك الأخلاق والتعاليم الدينية لما جازت روايته. ولأجل ذلك يظل السرد عند الجاحظ لا يكاد يعرف سوى نمط الغرابة المتعقلة.

2 – الغرابة والتصوير السردي.

لاحظ أكثر من باحث معاصر أن فن الخبر شهد مع الجاحظ عناية بالوظيفة الأدبية؛ تجلى ذلك في الهيمنة الواضحة لمكونات الخطاب السردي

على حساب الحكاية أو محتوى الخبر، كالتركيز على الوصف الداخلي والخارجي والحوار والمكان والزمان، وغيرها من المكونات والسمات التي ينتقل بها الخبر من وظيفة الإعلام وتوصيل المعرفة إلى وظيفة الإمتاع والتخييل وتشكيل معان إنسانية وعلمية وخلقية.

ولبيان بروز الوظيفة الأدبية في فن الخبر عند الجاحظ يمكننا مقاربة سمة الغرابة وتجلياتها البلاغية السردية في بعض الأخبار التي لا تكتفي بتقديم الأعاجيب، ولكنها تتجه إلى تشكيل صور وصفية وسردية لهذه الأعاجيب حتى يتحقق الالتذاذ بالصور وما يتولد عنها من معان، وليس بالحدث العجيب في ذاته؛ فقد سبق لشكري عياد أن لاحظ أن فن الخبر عند الجاحظ قام على إمتاع القارئ بالتصوير[24].

في خبر ثمامة بن أشرس عن الفأر[25]، يروي الجاحظ أعجوبة من أعاجيب الحيوان المتمثلة في طبيعة قتال الجرذان، غير أن القيمة البلاغية لهذا الخبر لا تقتصر على تقديم الحدث الغريب الذي سبق للجاحظ أن أطلع القارئ عليه[26]، بل تظهر في تصويره سرديا.

ورد في الخبر ما يأتي:

«وأما حديث ثمامة فإنه قال: لم أر قط أعجب من قتال الفأر، كنت في الحبس وحدي، وكان في البيت الذي أنا فيه جحر فأر، يقابله جحر آخر، فكان الجرذ يخرج من أحد الجحرين فيرقص ويتوعد، ويضرب بذنبه، ثم يرفع صدره ويهزّ رأسه. فلا يزال كذلك حتى يخرج الجرذ الذي يقابله، فيصنع كصنيعه. فبينما هما إذ عدا أحدهما فدخل جحره، ثم صنع الآخر مثل ذلك. فلم يزل ذلك دأبهما في الوعيد وفي الفرار، وفي التحاجز وفي ترك التلاقي. إلا أني في كل مرة أظن الذي يظهر لي من جدهما واجتهادهما، وشدة توعدهما، أنهما سيلتقيان بشيء أهونه العضّ والخمش، ولا والله إن التقيا قط؟ فعجبت من

وعيد دائم لا إيقاع معه، ومن فرار لا ثبات معه ومن هرب لا يمنع من العودة، ومن إقدام لا يوجب الالتقاء. وكيف يتوعّد صاحبه ويتوعده الآخر؟ وبأي شيء يتوعده، وهما يعلمان أنهما لا يلتقيان أبدا؟ فإن كان قتالهما ليس هو إلا الصخب والتنييب فلم يفر كل واحد منهما حتى يدخل جحره؟ وإن كان غير ذلك فأي شيء يمنعهما من الصدمة؟ وهذا أعجب».

تشكل الغرابة الطبيعية سمة من سمات التكوين البلاغي لهذا النص السردي؛ تمثلت في تصوير أعجوبة من أعاجيب الحيوان وسلوكا من سلوكاته الغريبة، لكن بلاغة هذا النص لا تؤول إلى هذا الحدث العجيب فحسب، ولكنها تؤول أيضا إلى علاقة هذا الحدث بالسارد وإلى نمط التصوير المعتمد

ليس الراوي، في هذا الخبر، مجرد أداة لنقل الحدث الغريب وتوصيله، ولكنه جزء من تكوينه البلاغي؛ فالحدث المصَوَّر يُقدم للقارئ من منظور شخص يقضي عقوبة الحبس وحيدا، وبدهي أن تكون رؤيته للحدث موسومة بخصائص وضعه الذي أشار إليه النص، دون أن يعمد إلى تطويره سرديا، لكن القارئ يعلم أن الحدث صيغ برؤية راو يعاني وحشة الحبس والوحدة ويتوق إلى الحرية والخلاص، وهو ما سمح له بملاحظة ما يعجز عنه شخص طليق أو في جماعة.

وجد الراوي في حرية الفأرين وحركاتهما ما خفف عنه وطأة حبسه ووحدته وقعوده. هل كان ثمامة يغبطهما على حريتهما ونشاطهما الذي لا يكلّ؟ هل كان رصده الدقيق لتفاصيل المعركة الحامية بين الفأرين تعبيرا عن رغبة في استعادة حريته ونشاطه؟

أغلب الظن أن الراوي كان في حاجة إلى التواصل والمؤانسة، وقد وجد في الحيوان وعجائبه ما يؤنسه في وحدته، كما وجد فيه مناسبة للتواصل مع عالم غريب لا يُلتفت إليه، وربما أيضا وجد فيه مناسبة لتعرُّف أعمق لعالم

الإنسان؛ ألا يفيد قتال الفأرين وجها من وجوه الحياة الإنسانية؟ ألا يمارس الإنسان في حياته معارك لا طائل منها غير الصخب والتنييب والتوعُّد؟

ومن معاني الغرابة في النص ما يثيره الوصف الدقيق والمفصّل لحركات الفأر والطريقة التي يتعارك بها في المتلقي من تأثيرات. فالغرابة هنا ناجمة عن التصوير باعتباره فعلا غريبا في ذاته؛ يسعى الكاتب إلى تحقيق الشعور بالغرابة في متلقيه بما يظهره من قدرة على محاكاة الفعل الخارجي ونقله بواسطة اللغة، على نحو ما سعى إلى تحقيقه بواسطة الحدث الغريب في ذاته. وفي الجملة نستطيع القول: إن الغرابة في هذا النص تؤول إلى الحدث وتصويره معا.

لم تكن أعجوبة قتال الفأر التي قصد الجاحظ توصيلها للقارئ في الخبر، سوى مقصده الصريح المعلن؛ فقد كشف سياق النص عن معان إنسانية أثبتت أن فن الخبر عند الجاحظ لم ينحصر في توصيل المعرفة، أو المعاني الخلقية، بل تضمن معاني ذات صلة بمشاعر الإنسان ورؤيته للحياة.

ولزيادة توضيح هذه الفكرة ننظر في خبر آخر(27). يروي الجاحظ أن رجلا حبس مدة شهر تاركا وراءه فرخي زوج الحمام المقصوص من دون رعاية، فانتابه قلق على مصيرهما، لكنه استغرب بعد عودته أنهما على قيد الحياة، وأن زوجي الحمام الطيّار تكفلا برعايتهما. هذه الأعجوبة التي أراد بها الجاحظ توصيل فكرة الإلهام عند الحمام كما قلنا في موضع سابق، لا تنفي عن النص نزوعه إلى صياغة معنى إنساني يخفف من حدة حضور فكرة الإلهام باعتبارها قضية معرفية؛ فالراوي صاحب الحمام لا يكتفي بسرد الفعل الخارجي، بل يصور دخيلة نفسه وأطوار انفعالاته ومشاعره؛ يفسر ما لجأ إليه من وضع الرف قدام الكوة بأنه تخوّف من العوارض واحتياط وجب أخذه تحسُّبا للطوارئ. تتجاوز صلة الراوي بالحمام العلاقة المادية النفعية؛ نسي في غمرة العواطف ومشاعر القلق على مصير الحمام الضعيف، القيمة المادية

للزوج الطيار والفرخين، بل نسي التفكير في مصيره؛ فالحبس بالنسبة إليه لم يعد همّاً إلا من جهة كونه عائقا يحول دون استمرار عنايته بالحمام.

في الخبر إذن اعتناء ملحوظ بالسرد؛ ثمة تصوير لخواطر الشخصية وتأثير الحدث فيها، بالإضافة إلى قدر من الإسهاب في الحكي والوصف. هذا التركيز على الخطاب السردي سمة واضحة في أخبار الجاحظ، على نحو ما يمكن أن نبرز ذلك في تحليلنا لخبر «وفاء الكلب» نورد نصه كاملا:

«وأنشد أبو الحسن بن خالويه عن أبي عبيدة لبعض الشعراء:

يُعَرِّدُ عنهُ جـارُهُ وشَقيقُه ... وينبِشُ عنه كلْبُهُ وهو ضارِبُه

قال أبو عبيدة: قيل ذلك لأن رجلا خرج إلى الجبّان ينتظر رِكابَه فأتبعه كلبٌ كان له، فضرب الكلبَ وطرده، وكره أن يتبعه، ورماه بحجر، فأبى الكلبُ إلا أن يذهب معه، فلما صار إلى الموضع الذي يريد فيه الانتظار، رَبَضَ الكلب قريبا منه، فبينا هو كذلك إذ أتاهُ أعداءٌ له يطلبونه بطائلة لهم عنده، وكان معه جارٌ له وأخوه دِنْياً[الأدنى من القرابة]، فأسلماه وهربا عنه، فجُرح جِراحات ورُمي به في بئر غير بعيدة القعر، ثم حَثَوْا عليه من التراب حتَّى غطَّى رأسه ثم كُمِّم فوق رأسه منه، والكلبُ في ذلك يزجُم ويَهِرّ، فلما انصرفوا أتى رأس البئر؛ فما زال يَعوي وينبث[ينبش] عنه ويحثو التراب بيده ويكشف عن رأسه حتى أظهر رأسه، فتنفَّس ورُدَّت إليه الرُّوح وقد كاد يموتُ ولم يبق منه إلاّ حُشاشة، فبينا هو كذلك إذْ مَرَّ ناس فأنكروا مكان الكلب ورأوه كأنه يحفر عن قبر، فنظروا فإذا هم بالرّجُلِ في تلك الحال، فاستشالوه فأخرجوه حيًّا، وحملوه حتّى أدّوه إلى أهله، فزعم أنّ ذلك الموضع يُدْعى ببئر الكلب. وهو مُتيامِن عن النَّجف.

وهذا العمل يدل على وفاء طبيعي وإلف غريزي ومحاماة شديدة، وعلى

معرفة وصبر، وعلى كرم وشكر، وعلى غَناء عجيب ومنفعة تفوق المنافع؛ لأن ذلك كله كان من غير تكلف ولا تصنّع»(28).

وقد أورد ابن قتيبة هذا الخبر في صياغة سردية مختلفة، يقول:

«وقد كان أبو عبيدة يذكر أن رجلين سافرا ومع أحدهما كلب له، فوقع عليهما اللصوص، فقاتل أحدهما حتى غُلِب، وأُخذ فدُفن وتُرك رأسه بارزا، وجاءت الغربان وسباع الطير فحامت حوله، تريد أن تنهشه وتقلع عينيه، ورأى ذلك كلب كان معه، فلم يزل ينبش التراب عنه حتى استخرجه، ومن قبل ذلك قد فرّ صاحبه وأسلمه.

قال: ففي ذلك يقول الشاعر:

يعـرد عنـه جـاره ورفيقـه ... وينبش عنه كلبه وهو ضاربه

وليس لشيء من الحيوان مثل محاماته على أهله، وذبه عنهم مع الإساءة إليه والطرد والضرب»(29).

لا شك أن النظر إلى هذين النصين نظرة مقارنة تتيح لنا فرصة إلقاء ضوء آخر على بلاغة التصوير السردي عند الجاحظ؛ فعلى الرغم من أن النصين يوصلان مضمونا علميا وخلقيا واحدا، إلا أن نص الجاحظ يختلف عن نص ابن قتيبة في تجاوزه لهذا المضمون؛ فبينما أورد ابن قتيبة نصه في سياق حديثه عن منافع الكلاب وذيّله بالإشارة إلى أخلاقها التي تتسم بالوفاء مهما تتلق من إساءة ، فإن الجاحظ اختتم نصه بالإشارة إلى أن سلوك الكلب طبيعي لا تكلف فيه، ولا تصنع، وهو ما يفرض علينا أن نؤوله في سياق العلاقة التي وقفنا عليها آنفا بين نصوص الجاحظ السردية وخطابه البلاغي؛ فالجاحظ غير معني بتصوير المعاني الخلقية للحيوان والإنسان فقط، بل يعنيه أيضا أن يصوِّر جوهر القيمة المحددة للسلوك عند كل من الإنسان والحيوان والذي عبَّر عنها الخطاب البلاغي بمفهوم الطبع المقابل لمفهوم التكلف.

ويفضي بنا التحليل المقارن بين النصين إلى تعميق النظر في حضور الوظيفة الأدبية في فن الخبر عند الجاحظ:

- يركز نص الجاحظ على الخطاب بينما يركز نص ابن قتيبة على الحكاية؛ يتوخى الجاحظ الوظيفة البلاغية، ويتوخى ابن قتيبة الوظيفة الإبلاغية.

- نص الجاحظ أقرب إلى الإقناع السردي؛ فهو يتضمن تفسيرا للأحداث، وتحديدا للأماكن (الجبّان، موضع الانتظار، قريبا منه، بئر، رأس البئر) وعدم المبالغة في تصوير الموقف؛ فمجيء الغربان وسباع الطير، وهو حي، في نص ابن قتيبة حدث مبالغ فيه، كما أن حدث إخراج الكلب للرجل من الحفرة بدل الناس أقل إقناعا.

- ركز نص ابن قتيبة على إظهار قيمة الوفاء عند الكلب في مقابل إساءة الإنسان، ولكنه لم يشر إلى طبيعة هذا الوفاء ودرجته وخصوصيته. اكتفى بإبراز الوفاء دون أن يصوره في موقف متوتر مخصوص. لم يطوِّر خبر ابن قتيبة سرديا النواة الدلالية الواردة في البيت الشعري «ضاربُه» التي تعمق قيمة الوفاء وتمنحها بعديها الإنساني والدرامي؛ فالنص يخلو من تصوير الارتباط العاطفي عند الكلب، في مقابل جفاء صاحبه وخشونته قبل وقوع الحادث، وهو الموقف الذي حرص الجاحظ على تصويره لإضفاء السمة الدرامية على قيمة الوفاء. من هنا احتفى نص الجاحظ بتصوير أفعال الكلب وانفعالاته، على نحو ما احتفى بتقديم مجموعة من الإشارات المسعفة في تحديد شخصية الرجل من غنى(خروجه لانتظار الركاب) وقسوة(ضربه لكلبه) وعدم وفاء بالدين(طلب الأعداء له بطائلة لهم عنده).

- أكدت هذه المقارنة أن النص السردي الإخباري عند الجاحظ مهما تتناقله المصنفات الأدبية القديمة، فإن ذلك لا يعني أنه مجرد شاهد يُتمثَّل به في سياق معين كما يُتمثَّل بالبيت الشعري والمثل السائر والحديث النبوي والآي الكريم والخبر المشهور، وغير ذلك من أنواع الشواهد التي تحتفظ

بصورتها الأصلية، وإن اختلفت دلالاتها في سياقات التمثيل والاستدلال المختلفة، بل هو نص انبثق من صميم السياق الذي جاء فيه، وكأن الجاحظ عندما تلقّفه – إذا كان الأمر يتعلق بمصدر آخر للخبر – كان حريصا على أن يسبغ عليه من أسلوبه وتفكيره ومشروعه ونظرته للحياة ما يمحو عنه ملامح صورته الأصلية، حتى يبدو وكأنه ولد من رحم خيال الجاحظ ورؤيته للعالم.

الهوامش

(1) البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، ط5. ص 222.

(2) الحيوان، ج3، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ص 238–239.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص 213.

(4) محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، بيروت دار الغرب الإسلامي، 1998، ص 618.

(5) الحيوان، ج5، ص 156 .

(6) الحيوان، ج2، ص 109 .

(7) عبارة لجابر عصفور، نقلا عن فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001، ص 71 .

(8) أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص 152.

(9) نفسه، ص. 146.

(10) الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 20.

(11) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص 90.

(12) الحيوان، ج2، ص 155–156.

(13) Tzvetan Todorov، Introduction à la littérature fantastique، Editions Du Seuil، Paris 1970، p. 47.

(14) الحيوان، ج2، ص. 320.

(15) الحيوان، ج6، ص 240.

(16) نفسه، ص 125.

(17) الحيوان، ج2، ص 320.

(18) المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، علق عليه أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر القاهرة، ص 198-213.

(19) نفسه، ص 198 .

(20) نفسه، ص 204.

(21) البخلاء، ص 7-8.

(22) الحيوان، ج4، ص 251.

(23) نفسه.

(24) مرجع مذكور، ص 24.

(25) الحيوان، ج 5، 250-251.

(26) نفسه، ج2، ص 164.

(27) نفسه، ص 156-158.

(28) نفسه، ج2، ص 122-123.

(29) تأويل مختلف الحديث، تحقيق رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ص 127.



سلطة الأبوة:
النص والعلاقات النصية عند العرب

مصطفى بيومي عبدالسلام

(1)

اعتنى النقد العربي القديم عناية بالغة ودقيقة بفكرة العلاقات بين النصوص، وقدم توصيفات كثيرة ومتنوعة لهذه العلاقات؛ وبرز في النقد الغربي المعاصر في أواخر الستينيات من القرن العشرين مفهوم جديد أطلق عليه النقاد مصطلح «التناص»، يُعنى أيضاً بالعلاقات بين النصوص. فهل يعني ذلك أن النقد العربي القديم أدرك من خلال بحثه لفكرة العلاقات فكرة التناص، أو أنه أدرك جوهرها، وإن لم يسمها، أم أنه لم يقترب منها؟

تحاول تلك الدراسة الإجابة عن هذا السؤال، لكن يجب في البداية أن أؤكد على أن النقد العربي القديم هو جزء من التراث العام الذي تم إنتاجه في فترة تاريخية معينة، وفي إطار شروط معرفية معينة، فهل يدفعنا ذلك إلى الاعتقاد بأن النقد العربي القديم لم يمس هذه الفكرة التي برزت في نهاية ستينيات القرن العشرين، وأنه كان بعيداً تماماً عنها، أم أننا سوف نحاول تأويل النصوص النقدية القديمة وإنطاقها بها؛ لكي نبرهن على أن النقد القديم قد فهم حقاً فكرة التناص قبل أن تطرحها نظرية ما بعد البنيوية بقرون؟.

لن نقوم بهذا أو ذاك، وإنما نحاول أن نفهم جيداً الكيفية التي تأسس عليها فهم النقاد العرب القدماء للعلاقات بين النصوص، ومن ثم نتمكن من أن نقرر إن كانت تلك الكيفية يمكن أن تتطابق مع فكرة التناص أم لا. لكن ينبغي أن نلفت الانتباه إلى أن مفهوم التناص انبثق في ظل التحول الذي أصاب النظرية الأدبية والنقدية في نهاية الستينيات من القرن العشرين، وهو تحول من النص المغلق إلى النص المفتوح، ومن ثم ثبات المعنى إلى لعبة الدال، ومن استهلاك النص إلى إنتاجيته، ومن البحث عن سلسلة أنساب النصوص إلى البحث عن التبدد والتعثر والانفجار؛ بعبارة أخرى: هو تحول أفضى إلى تدمير مركزية الصوت والأصل والبنية واللوجوس. إن التناص في عبارة موجزة، يشير إلى عملية تحويل الأنساق والأنظمة إلى أنساق أو أنظمة جديدة تدمر الأنساق القديمة وتتجاوزها، إنه يتأسس على سميوطيقا الانتقاد أو انتقاد السميوطيقا: أي انتقاد النمذجة، والمعنى الثابت، والمدلول المتعالي، والعلامة المنقسمة إلى دال (صوت) ومدلول (معنى)؛ بعبارة أخرى: إن التناص يتأسس على مفاهيم ما بعد البنيوية، ويشتغل ضمن نطاق مفاهيم النصية والبلاغية ولعبة الدال.

إن النص، في تصورات ما بعد البنيوية، لم يصبح ذلك الكيان المحدد المسيج الذي ينطوي على دلالة وحيدة ثابتة، أو معنى متعال، وإنما أصبح دالاً يشير إلى سلسلة لانهائية من الدوال، وأن هذا الدال في حالة من البحث الدائم المستمر عن مدلوله، وإن وجده، ولن يجده مطلقاً، يتحول إلى دال جديد وسلسلة لانهائية من الآثار الخلافية التي لا تكف عن توليد غيرها. فكرة التناص، إذن، لا تشير إلى فكرة العلاقات النصية المحددة، فالتناص بوصفه استراتيجية تأويلية يفتح النص على آثار لانهائية، وتتم عملية تأويله ضمن إطار نص المجتمع والتاريخ (الثقافة)؛ وتجتهد كل قراءة في أن تفترض شبكة من العلاقات تتغير مع كل قراءة؛ ولذلك يختلف التناص عن نقد المصادر والتأثيرات، إنه يصبح مسمًّى هزيلاً إذا تم استخدامه بوصفه نوعاً من نقد

المصادر والتأثيرات. إن التناص، بعبارة موجزة، يدمر الأصل والمصدر والأبوة والنسب.

لا يعنينا في هذا السياق أن نقدم درساً تفصيلياً لفكرة التناص في النقد الغربي، فهذا يمكن أن يكون موضوعاً لدراسة لاحقة تُعنى بذلك، وإنما الذي يعنينا أن نفحص فكرة العلاقات النصية في النقد العربي القديم، ومدى تجاوبها مع فكرة التناص، وسوف نعمد حتماً إلى فحص الدلالات القديمة لمفهوم النص في الثقافة العربية، إنه فحص يتوجه إلى بنية الثقافة نفسها التي يمكن أن تنتج مفهوماً مثل التناص أو غيره، وسوف تعيننا المرجعية المعجمية اللغوية لكلمة النص على اكتشاف الدلالات المتنوعة لها، التي يمكن أن تكون، أو هي بالفعل كذلك، دلالات مركزية في بنية الثقافة، لأن اللغة هي مركزها الدال على وجه العموم.

(2)

يشير دال «النص» في مرجعيته اللغوية إلى فكرة التعيين والرفع والارتداد إلى أصل، كما يشير أيضاً إلى الوضوح والظهور والغاية ومنتهى الشيء والتوقيف والإسناد. وقد ورد في «لسان العرب» و«تاج العروس» و«أساس البلاغة» و«القاموس المحيط» أن النص هو الرفع والإسناد، ونص الحديث، وكذا نص إليه، إذا رفعه وأسنده؛ ونص ناقته: أي استخرج أقصى ما عندها في السير؛ ونص العروس: أقعدها على المنصة (بكسر الميم) لترى من بين النساء. ونص الشيء: أظهره، وكل ما أُظهر فقد نُصَّ؛ وقال ابن الأعرابي، وذكره الفيروزابادي أيضاً: إن النص هو الإسناد إلى الرئيس الأكبر، وهو التوقيف والتعيين على شيء ما؛ وأضاف الزمخشري بأن النص هو الشيء الذي يرتد إلى صاحبه، ومنه نصَّ الحديث إلى أهله؛ والنص والتنصيص هو السير الشديد والحث، ونص فلاناً نصاً: إذا استقصى مسألته عن الشيء أي أحفاه فيها ورفعه

إلى حد ما عنده من العلم؛ وقال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها[1].

أما الدلالة الاصطلاحية، فقد زعم «محمد مفتاح»، في كتابه: «المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي»، بأنها لم ترد في المعاجم القديمة أو في «لسان العرب» على وجه الخصوص، وأن المعاجم العصرية مثل المعجم الوسيط قد سدت النقص، يكتب «مفتاح»: إن لسان العرب لا يأتي بالمعنى الاصطلاحي الذي اكتسبه جذر (ن، ص) لدى الأصوليين وغيرهم. وهذا ما تداركته بعض المعاجم العصرية مثل «المعجم الوسيط» فأثبت المعنى الاصطلاحي»[2].

ويبدو أن «مفتاح» لم يفحص جيداً ما ورد في لسان العرب أو في غيره من المعاجم القديمة، وإنما هرع إلى المعجم الوسيط لكي يسد نقصاً عنده. فقد ورد في لسان العرب أن النص بمعنى الرفع والظهور، ومنه أخذ نص القرآن والحديث، وهو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره. وقيل نص القرآن والسنة: ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام. وأضاف «الزبيدي» في تاج العروس: وهكذا نص الفقهاء الذي هو بمعنى الدليل، بضرب من المجاز، كما يظهر عند التأمل. فما يطرحه «ابن منظور» لا يخرج عن الدلالة الاصطلاحية عند الأصوليين، فما نجده عند «الغزالي»، في كتابه «المستصفى من علم الأصول»، لا يخرج عن هذا المعنى، فالنص: «لا يحتمل التأويل... وما لا يتطرق إليه احتمال لا على قرب ولا على بعد»[3]. وذكر «الجرجاني» في «التعريفات» أن النص: «ما لا يحتمل إلا معنًى واحداً. والنص ما ازداد وضوحاً على الظاهر بمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى»[4]. وأكد «الكفوي» في «الكليات» أن «النص أصله أن يتعدى بنفسه لأن معناه الرفع البالغ... ثم نقل إلى الاصطلاح إلى الكتاب والسنة وإلى ما لا يحتمل إلا معنى واحداً...» وقيل: «نص عليه إذا عينه، وعرض إذا لم يذكره منصوصاً عليه، بل يفهم الغرض بقرينة الحال. والنص قد يطلق على كلام مفهوم المعنى،

سواء كان ظاهراً أو نصاً أو مفسراً.. لأن عامة ما ورد من صاحب الشريعة نصوص»[5].

إن متابعة دال «النص» في مرجعيته القاموسية العربية القديمة تفضي بنا إلى أن النص هو ذلك الكيان الواضح الجلي البارز المحدد الذي لا يحتمل الغموض أو الإبهام، ولا يحتمل الالتباس أو الإشكال الدلالي، ولذلك كان ارتباطه بالأحكام القطعية التي لا تقبل الجدل والتلبيس، ومن ثم كان مرتبطاً عند الأصوليين بنص القرآن والسنة، أو على حد عبارة الإمام «الشافعي»: «المستغني فيه بالتنزيل عن التأويل»[6]؛ أي ما أبانه الله لخلقه نصاً لا يحتمل الاجتهاد أو التأويل.

وإذا تجاوزنا عن دال «النص» عند الأصوليين إلى الممارسات الثقافية الأخرى، فإن النص هو ما ينطوي على معنى محدد واضح؛ هذا المعنى المحدد الواضح لا يقبل التأويل، وربما يستجيب إلى التفسير من حيث إنه «العبارة عن الشيء بلفظ أسهل وأيسر من لفظ الأصل»[7]؛ لأن التأويل تتم ممارسته في تلك الثقافة طبقاً لشروط معينة، وهي «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية – من غير أن يُدخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز – من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي عدت في تعريف أصناف الكلام المجازي»[8]. فالنص لا يحتمل إلا معنًى واحدا، ودلالة ثابتة، فهو قرين فكرة الاستهلاك، وليس الإنتاج، لا ينطوي النص، إذن، على معان متعددة تحرض على عملية إنتاجه أو تأويله، وتحيل إلى العمليات المستمرة للدلالة، أو إلى التبعثر والتبدد والاختلاف. ثبات المعنى والمدلول المتعالي للنص هو علامة انغلاقه وارتداده إلى مؤلفه الذي يعود إليه، وإليه وحده، فضل الصنع والابتداع والابتكار.

وإن كان النص هو ذلك الكيان المحدد، الواضح، البارز، المسيج، المنغلق

على نفسه، والمرتد إلى صاحبه، أو المسند إلى رئيسه الأكبر، أو صانعه الأول، فإنه يرتبط بفكرة الأبوة والنسب، فالمؤلف، أو الصانع، هو الأب للنص، وهو الذي يخلف معناه المحدد الذي لا لبس فيه ولا إبهام. إن فكرة الانسداد، أو الارتداد، أو الرجوع، تؤكد مركزية الأبوة وواحديتها، فلقد أصبح النص مصنوعاً يشير إلى أبيه أو صانعه أو مبتكره الذي يرجع إليه وجوده، أو كما طرح «جابر عصفور»، مصنوعاً يشير إلى «مالكه المهيمن عليه بحكم سبقه في الوجود والرتبة، أو القدرة على الصنع. والمسافة جد قريبة بين هذا الفهم وتصور النص من حيث حال وجوده، أو حال تعرفه، فهو ينتقل انتقالاً كاملاً من حضور قبلي سابق إلى حضور بعدي لاحق»(9).

إن إسناد النص إلى صاحبه المهيمن عليه، المبتكر والمبتدع لمعناه المحدد، هي علامة دالة في البنية الكلية للثقافة، وتتجاوب مع علامات أخرى، فالنظام الاجتماعي المرتبط بمجتمع القبيلة يرتد إلى الرئيس الأكبر، أو إلى شيخ القبيلة، وشيخ القبيلة يرتد إليه، ويعود إليه أيضاً، كل فعل في هذا النظام الاجتماعي. وتتجاوب تلك العلامة في سياق البنية الكلية للثقافة مع علامة النظام السياسي الذي ينكفئ على حاكمه الأوحد الذي لا يتبدل ولا يتغير، وكأنه علة وجود هذا النظام ومصدره في آن.

تلك هي الدلالات القديمة لمفهوم النص، وهي دلالات تشير إلى المعنى الثابت للنص، وانغلاقه على نفسه، وارتداده إلى مؤلفه، ارتداد المعلول إلى العلة، والنتيجة إلى السبب، كما أنها (أي تلك الدلالات) أفضت إلى أن النص هو ذلك الكيان المسيج المحدد الذي لا يحتمل التأويل، ولا يقبل التلبيس ولا يستجيب إلى الإشكال الدلالي، ولا تختلط فيه الأنساب. ومثلما ينغلق النص على معنى محدد فإنه يرتد أيضاً إلى صانع محدد يعود إليه فضل ابتكاره وصنعه.

(3)

لم تفارق، فيما أظن، تلك الدلالات لمفهوم النص التصورات النقدية والبلاغية القديمة، بل ربما حرصت، بطريق أو بآخر، على تعضيدها وتأكيدها. هذا ما يدفعنا إلى أن ننفي بطريقة قاطعة إمكانية التناص في النقد العربي القديم والبلاغة القديمة. لكن لابد من الانتباه إلى أن ما رصده هذا النقد وتلك البلاغة من أشكال متنوعة للعلاقات بين النصوص لا يمكن أن ترتبط بفكرة التناص، وإنما بمفهوم النص الذي يحرص على رد كل مصنوع إلى صانعه، إنها (أي تلك العلاقات) تأكيد لفكرة أنساب النصوص، والأبوة التي تخلق أو تبتكر معنى النص المحدد. إن فكرة التناص تتعارض بطريقة جذرية مع فكرة ارتداد النص إلى صاحبه أو مؤلفه أو إلى مبتدعه الأول. إن التناص يقوم بعملية تدمير لتلك الأبوة وشرعية النسب، مستبدلاً إياها بشرعية الدال الفاقد لأصله ونسبه. إن الدال لا يحيل إلى مدلول ثابت متعال، وإنما يحيل إلى سلسلة لانهائية من الدوال، تلك السلسلة تؤكد الطبيعة الخلافية الإرجائية للكتابة التي تدمر الأصل والمركز. لقد كان النقد العربي القديم حريصاً على فكرة الأبوة وشرعية النسب التي تخلق معنى مبتكراً مبتدعاً للنص، وكان بحثه في علاقات النصوص، أو العلاقات بين النصوص، هو تأكيد لهذه الفكرة.

لا أظن أن النقاد والبلاغيين العرب القدماء قد دار بخلدهم تقديم استراتيجية قرائية أو تأويلية تعتمد على فكرة العلاقات بين النصوص، ولكن أعتقد أنهم صنفوا ووصفوا النصوص ضمن استراتيجية أخرى، وهي البحث عن نقاء النصوص ونسبتها إلى أصحابها. لقد كانت تلك الاستراتيجية حريصة على أن «تبين عن حدود كل نص في علاقته بغيره بما يرد كل نص إلى صاحبه، بواسطة مجموعة من المصطلحات الوصفية التي تؤكد الملكية، وترد كل مجتزئ من المصنوع إلى صانعه الأصلي في كل الأحوال»(10). وربما أتصور أن الناقد أو البلاغي كان يتلقى البيت من الشعر، فيعرضه على ذاكرته أو مخزونه المعرفي،

فإن لم يجد ما يشبهه، نعته بصفات الابتداع والاختراع والسبق إلى المعنى، أو بأنه أول في بابه قد حاز فضل السبق والابتكار، وإن وجد ما يشبه هذا البيت بدأ في عملية التصنيف وتوصيف العلاقة، فهذا الشاعر اقتبس كلمة، أو آية من القرآن الكريم، أو جملة من الحديث الشريف، أو ضمن معنى لشاعر آخر وأودعه في بيته، وإن وجد تطابقاً بين بعض اللفظ أو بعض المعنى أو بتمام اللفظ والمعنى قدم اتهاماً مباشراً لهذا الشاعر بالسطو والسرقة، ثم يتفنن بعد ذلك في وصف درجة الأخذ والاستفادة.

إن الكاتب أو الشاعر لابد أن يبتكر ويبدع شيئاً جديداً، فقد أشار «أبو حيان التوحيدي» في «المقابسات» إلى أن من أنشأ الكلام الأول كان صاحبه وهو بمثابة الأب له، ومن أراد أن يفترع كلاماً لابد أن يستقل عن غيره، ولا يحتاج إلى شيء فيه من كلام غيره، ولذلك فإن:

«كل مبتدئ شيئاً فقوة البدء فيه تفضي به إلى غاية ذلك الشيء، وكل متعقب أمراً قد بدأ به غيره، فإنه بتعقيبه يفضي إلى حد مابدأ به في تعقيبه ويصير ذلك مبداله، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ وبين المتعقب»(11).

إن الكاتب أو الشاعر هو صاحب الكلام وهو الأب له، وهو الذي يرتد إليه فعل الكلام، فبقوة البدء يصل إلى غاية الشيء، ومن أراد أن يفترع كلاماً من الأصل لابد أن يستغني عن الأصل ويصبح أصلاً جديداً لا يمكن أن يرتد إلى أصل سابق عليه، أو بعبارة أخرى: إن النص لا يمكن أن يرتد إلى نص آخر، أو نصوص أخرى، لأن صلته بنصوص أخرى قد تعكر نقاءه وانتماءه إلى صانعه الأول. وربما كان ينظر النقاد والبلاغيون إلى النص الذي يستدعي نصوصاً أخرى نظرة لا تخلو من الشك والريبة، وكان يوضع دائماً في مرتبة أقل من مرتبة الأصل الذي ينقل منه أو يتصل به. ففي باب «السابق واللاحق والتداول والتناول»، يحدثنا «أسامة بن منقذ» أن الشاعر قد «يأخذ البيت.. فينقص من لفظه أو يزيد في معناه أو يحرره، فيكون أولى به من قائله، لكن

الأول سابق والآخر لاحق»[12]. وعلى الرغم من أن الشاعر اللاحق قد يكون أولى بالمعنى من قائله أو صانعه (مبتعده ومخترعه)، فإن السابق يحوز فضل السبق[13]، فهو الأول الذي ابتدع المعنى، وهو الذي يعود إليه فضل اختراعه، أو على حد عبارة «ابن رشيق القيرواني»: «المخترع معروف له فضله، متروك له من درجته»[14]. حتى ولو كان ذلك المعنى شائعاً مشتركاً، فإن الأصل فيه، كما يقول «القاضي الجرجاني»: «لمن انفرد به وأوّله للذي سبق إليه»[15].

إن بعضاً من هؤلاء النقاد والبلاغيين قد نظر إلى «التضمين» على أنه من العيوب، و«التضمين» إما أن يطلق على «إدراج الغير في أثناء الكلام لقصد تأكيد المعنى أو ترتيب النظم»[16]، أو أن «يتعلق معنى البيت بالذي قبله تعلقا لا يصح إلا به»[17]، والسبب في هذا يعود كما ذكر صاحب كتاب «المصون في الأدب» إلى أن «خير الشعر ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها واستغنى ببعضها لو سكت عن بعض»[18]. أما «الاقتباس» «مقصور على القرآن والحديث»[19]. هذا التقييد والقصر يعني أنه لا يتم الاقتباس إلا من نص أعلى قيمة جمالية، وأكثر تأثيراً، وهنا يستخدم الاقتباس ليس بوصفه أداة لتحسين النص المقتبس (بكسر الباء) وتجميله، ومن ثم لا يؤثر الاقتباس على نقائه وتفرد صنعته واكتفائه الذاتي، وإنما يزيده حسناً وجلالاً. وقد تم تعريف الاقتباس بأنه: «أن يضم المتكلم إلى كلامه كلمة أو آية من آيات الكتاب العزيز خاصة»[20]؛ وعرَّفه «الرازي» في «نهاية الإيجاز»، بقوله: «أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام تزييناً لنظامه وتضخيماً لشأنه»[21]. هذا الضم والإدراج يشير إلى عملية التمييز بين النصوص التي تفضي إلى اكتفاء كل نص بنفسه، ولكن القرآن الكريم والحديث الشريف يمنح النص تعظيماً لشأنه وتزييناً لنظامه، ولذلك يجوز الاقتباس منهما وقصره عليهما.

أما ما يلفت الانتباه، على الرغم من كثرة المصطلحات الواصفة للعلاقات

بين النصوص، أن النقاد والبلاغيين العرب لم يقدموا تأويلاً للنص كاملاً يعتمد على فكرة العلاقات، وإنما وقفوا عند حدود البيت الشعري المفرد، أو الشطر، أو الجملة، أو الكلمة المفردة. لقد كان بحثهم في فكرة العلاقات جزئياً، وما كان يسيطر على تفكيرهم هو الشاهد المفرد، ولذلك تكثر الصيغة التالية في نقودهم: قال الشاعر: ......، ومنه قول الشاعر: ......، وأفضل منه: ......، إن ما يشغلهم هو فكرة البحث عن سلسلة تضم أنساب النصوص، وإسناد كل نص إلى صاحبه وتعيين انتمائه إلى مؤلفه.

(4)

ولم تكن قضية السرقات الأدبية في مجملها سوى الوجه الآخر لفكرة الإسناد أو التعيين، والبحث عن نسبة النص إلى صاحبه، ومؤلفه الذي يعود إليه فعل الخلق والإبداع لذلك النص. وعلى الرغم من أن فكرة السرقات في النقد العربي قد برزت بروزاً لافتاً للانتباه تحت وطأة الصراع النقدي الذي دار حول الشعراء القدماء والشعراء المحدثين، فإن ما يحكم اشتغالها، فيما أتصور، هو فكرة الإسناد والتعيين. إن النقاد المعاصرين للشعر القديم في دفاعهم عن الشاعر القديم/ المطبوع اتهموا الشاعر المحدث، الذي خرج على التقاليد الفنية للقصيدة القديمة، بهذه التهمة التي تؤكد على أن الشاعر المحدث لم يأت بجديد. وإنما سرق معاني المتقدمين من الأشعار. لم يكن الهدف هو معاينة التجديد وبحثه، وإنما كان الهدف هو أن هذا الشاعر لم يجدد، وإنما سرق وتكلف وأسرف. لقد آمن الشعراء المحدثين بأن «الحاضر الذي يعيشونه ليس الماضي بعلاقاته، أو أنساقه، أو قيمه، كما آمنوا أنهم لا يمكن أن يصوغوا هذا الحاضر المتغير، جمالياً، معتمدين على السماع أو التقليد. لقد كان الحل عندهم، مرتبطاً بالاستجابة إلى إدراكهم الخاص، حتى ولو تجاوز هذا الإدراك أشكال الإدراك القديمة»[22]..

ماذا يفعل الناقد التقليدي، إذن، حيال هذا الشعر، وهو لا يؤمن بقوة

الحاضر واختلافه عن الماضي، ولا يؤمن بالتغيير الذي صاغه هؤلاء الشعراء جمالياً؟، إنه لن يفعل شيئاً سوى أن يقوم بعملية فحص واستقصاء لهذا الشعر الجديد المحدث، وسوف ينتهي من عملية الفحص والتقصي إلى إثبات أن هذا الشعر لم يأت بجديد، وإنما سرق معاني المتقدمين السابقين، بل وأسرف وتكلف. وربما نفهم كثيراً لماذا أجهد «الآمدي» نفسه في تتبع وتعقب سرقات أبي تمام، لأن أصحاب أبي تمام، أو نقاده الذين استجابوا إلى التغيير الذي أصاب الشعر العربي في ذلك الزمان، زعموا، كما يقول «الآمدي» أن أبا تمام هو «أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس»[23]، وأما «البحتري» فلم يُعن الآمدي كثيراً بتتبع سرقاته واستقصائها جميعاً، يكتب «الآمدي»: «ولم أستقص باب البحتري، ولا صرفت الاهتمام إلى تتبعه، لأن أصحاب البحتري ما ادعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام، بل استقصيت ما أخذه من أبي تمام خاصة»[24].

في منتصف القرن الرابع تقريباً، بدأ الذوق النقدي يتقبل شعر المحدثين، مثلما يتقبل شعر القدماء، لكنه لم يتخل مطلقاً عن فكرة أنساب النصوص. وبدأ الصراع النقدي بين القدماء والمحدثين يتخافت بظهور «المتنبي»، الذي كان «مصدر حيرة كبيرة للذوق والنقد معاً، فهاهو شاعر يجمع بين القديم والحديث، يجيء بالجزالة والقوة والبيان على خير ما كان يجيء به القدماء، ويغوص على معاني الحياة الإنسانية غوصاً بعيداً، ويضمن شعره فلسفة حياة وثقافة تنتمي إلى القرن الرابع»[25]. ماذا يفعل النقاد أمام تلك الحيرة، وهذه الظاهرة الشعرية التي جمعت طرائق القدماء وطرائق المحدثين؟ لقد كان النقاد يتحدثون عن الصراع بين القدماء والمحدثين أو يوازنون بينهما، ولم تكن أدواتهم النقدية ومقاييسهم قد تطورت بطريقة كافية لمواجهة هذه الظاهرة الشعرية الجديدة ومحاولة تأويلها، وسبر أغوارها.

المتنبي، كما يقول «إحسان عباس» صدم الذوق النقدي مرتين: «مرة

بشخصه المتعالي المتعاظم، ومرة بجرأته في الشعر: جرأته التي تركب المبالغة حتى تمس العقيدة الدينية، وتنتحل آراء فلسفية غريبة وتستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء، وتتصرف باللغة تصرف المالك المستبد»[26]. هذه الصدمة هي ما دفعت النقاد إلى الدخول في معركة جديدة حوله، وانقسموا فريقين: أنصار وخصوم، وصفهم «القاضي الجرجاني» بقوله:

«من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالذراية والتقصير، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل، فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نصرة خطئه، وتحسين زلـله ما يزيله من موقف المتعذر، ويتجاوز به مقام المنتصر، وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياه أدبه فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته»[29].

لقد اتفق الفريقان على أن «المتنبي» شاعر عظيم، لكن الأنصار قد اكتفوا في تلك المعركة النقدية بتسجيل الإعجاب وكلمات الإطناب والتعظيم، ولم تكن أدواتهم مهيأة للدفاع عن شعره كما ينبغي؛ أما الخصوم فقد توجهت همتهم إلى إزالته عن رتبته، وإظهار العيوب، وإشاعة السقطات، وأدواتهم في ذلك معروفة سلفاً، وهي اتهام شعره بأنه «مرقعة مصنوعة من معاني الآخرين»[28]. اجتهد الخصوم في تتبع شعر «المتنبي» واتهامه بالسرقة والسطو على شعر الآخرين. إن فضل الشاعر في نظر هؤلاء الخصوم يعود إلى ما ابتدعه واخترعه من معان لا تشبه معاني الآخرين، وإذا كان الشاعر كذلك، أو إذا كان المتنبي كذلك، فإنه معرض لخطر الهجوم عليه واتهامه بالسرقة.

قضية السرقات برزت في النقد العربي القديم في إطار الصراع النقدي

الذي دار حول شعر القدماء والمحدثين، وفي إطار الخصومة الضارية التي نشبت حول شعر المتنبي، لكن «محمد مصطفى هدارة» في بحثه لمشكلة السرقات في النقد العربي يرى أن فكرة السرقات أثيرت عند الناقد القديم، فلقد تناول النقاد هذه الفكرة قبل الصراع وتلك الخصومة التي أشرت إليها سلفاً، يكتب «هدارة»:

«لفظ السرقات شائع بين النقاد منذ وقت مبكر، مما يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم. فقد مر بنا كتاب ابن كناسة المتوفى 207هـ الذي سماه «سرقات الكميت ...»، ومحمد بن سلام .. وهو من أوائل النقاد الذين نعرفهم في نقدنا العربي، استخدم في كتاب الطبقات لفظ السرقة أيضاً. ومن المدلولات الخاصة بالسرقات التي استخدمها ابن سلام، وأصبحت من المصطلحات المتفق عليها بين النقاد «الاجتلاب» و«الإغارة». وابن السكيت، توفى سند 240هـ، استخدم... لفظ السرقات في كتابه «سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه». أما الجاحظ، توفى سنة 255هـ، فقد استخدم لفظ «الأخذ» يعني به السرقة. بل استخدم لفظ السرقة بنصه في كتاب الحيوان. والزبير بن بكار بن عبدالله القرشي، توفى سنة 256هـ، استخدم... لفظ الإغارة في كتابه «إغارة كثير على الشعراء». أما ابن قتيبة، توفى سنة 276هـ، فهو – إن كان لم يستخدم لفظ السرقات بصورة واضحة – إلا أنه استخدم مدلولات خاصة بها لا تظهر حيادة... أو تخرجه من استخدام هذه الكلمة، لأنه استخدم اصطلاحاً يشير إلى أقبح أنواع السرقات وهو «السلخ» كما استخدم أيضاً لفظتي الاتباع والأخذ»[29].

إن فكرة السرقات أثيرت عند الناقد القديم، وهي تستند من غير شك إلى فكرة البحث عن أنساب النصوص وانتمائها إلى مؤلفيها. وإن كانت الفكرة قد برزت بشكل واضح في معالجة النقاد لقضية القدماء والمحدثين والخصام النقدي حول المتنبي، فإنها ليست بعيدة عن الممارسة النقدية، التي ترتكز على تصورات الناقد ومفاهيمه عن النص الذي يرتد إلى صاحبه ارتداد العلة إلى المعلول.

(5)

إن ما يلفت الانتباه في عمل النقاد القدماء هو استخدامهم لفكرة السرقة، بوصفها أداة لتجريح الشاعر والنيل منه، واتهامه بالسرقة وعدم الابتكار، ويصف «محمد مندور» استراتيجية العمل لهؤلاء النقاد بقوله:

«راحوا يرددون أبيات الشاعر الذي يريدون تجريحه إلى أبيات تشبهها شبهاً قريباً أو بعيداً في المعنى أو اللفظ أو فيهما معاً، بل افتنوا في ذلك، فردوا الكثير من الشعر إلى جمل نثرية من القرآن والحديث وأقوال السابقين واللاحقين من خطباء وحكماء، واستقصوا ذلك أبعد استقصاء حتى تمحلوا في إظهار سرقات مستترة يدعونها، ثم يجهدون أنفسهم في التفنن للتدليل عليها»[30].

هل يمكن أن نتصور أن هؤلاء النقاد أسسوا لاستراتيجية قرائية للنص الأدبي من خلال قضية السرقات؟ لا يمكن أن نتصور ذلك، فهؤلاء النقاد وجهوا ضربات قاسية وعنيفة وقفت في وجه التجديد والابتكار، هذه الضربات جعلت الشاعر المحدث يتصور أن إبداعه في محنة، وينبغي عليه أن يتجاوز هذه المحنة بمحاولة إرضاء النقاد، أو أن يجتهد في إبعاد نفسه عن الاتهام بالسطو والسرقة. لقد عبر «ابن طباطبا» في كتابه «عيار الشعر» عن أزمة الشاعر المحدث، كما يتصور «إحسان عباس» و«جابر عصفور»[31]، هذه الأزمة وصفها «ابن طباطبا» بقوله:

«والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطروح المملول»[32].

لقد أقنع النقاد الشاعر بأنه لن يأتي بجديد، مادام هناك البحث الدائم والاستقصاء المستمر في فكرة أنساب النصوص، مع ملاحظة أن البحث الدائم والاستقصاء المستمر في تلك الفكرة هو سبيل الناقد للهجوم على الشاعر

واتهامه. ماذا يفعل الشاعر، إذن، للانفلات من سطوة الناقد المستبد؟ إنه لا سبيل أمامه لإرضاء الناقد إلا بنوع من التحايل وبذل الجهد في مخاتلة هذا الناقد الذي يتعقب نسبة النص وإسناده، يكتب «ابن طباطبا»:

«وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها، لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه... ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنًى لطيفاً في تشبيه أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها. وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن»(33).

كان يجب على الشاعر المحدث أن يتحايل وأن يخاتل الناقد بنقل المعنى، ومحاولة إقناعه بتفرد نصه وانكفائه على نفسه. لكن هل يفلح الشاعر في مخاتلة الناقد المستبد، الذي يعمد إلى تتبع أنساب النصوص، بنقل المعنى من دائرة معينة إلى دائرة مختلفة؟ لا أظن ذلك؛ إن هذا الناقد يتمتع بصفات تمنع الشاعر من مخاتله والتحايل عليه، إنه ناقد بصير، وعالم جليل، لديه القدرة على ممارسة فكرة السرقة، وتعقب أنساب النصوص، ورد كل مصنوع إلى صانعه، ولديه القدرة على معرفة إن كان الشاعر قد ابتدع معنًى جديداً مخترعاً أم أنه وقع في دائرة المحظور. هذا الناقد وصفه «القاضي الجرجاني» بقوله:

«هذا الباب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرّز... ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به،

وبين المختص الذي حاز المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المتعدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه أخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان»(34).

هذا الناقد البصير المتمرس الخبير، الذي يستطيع أن يميز بين أصناف الكلام ورتبه، والذي يعد من جهابذة الكلام ونقاد الشعر، لا تنفع معه الحيلة والمخاتلة بنقل المعنى، إنه يستطيع أن يميز بين المبتدئ والمتعدي والمحتذي. أما الناقد غير البصير قد يخدعه ذلك، ولا يفطن إليه، وهذا لا يعد من جهابذة الكلام ونقاد الشعر، ومهما تكن براعة الشاعر في نقل المعنى لا يخفى على ذلك الناقد البصير، يقول «الجرجاني»:

«وحتى لا يغرك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسيباً، والآخر مديحاً، وأن يكون هذا هجاء، وذاك افتخاراً، فإن الشاعر الحاذق إذا عَلِق المعنى المختلس، عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويه وقافيته، فإذا مر بالغبي الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذكي عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التي تجمعهما، قال كثير:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما
تمثل لي ليلى بكل سبيل

وقال أبو نواس:

ملك تصور في القلوب مثاله
فكأنما لم يخل منه مكان

فلم يشك عالم في أن أحدهما من الآخر، وإن كان الأول نسيباً والآخر مديحاً»(35).

إن هذا الناقد البصير لا يؤمن بالطبيعة التناصية للنصوص، تلك الطبيعة التي تحيل النص على نصوص أخرى، وإدراك تلك الطبيعة قد تدفع الناقد إلى

تأويل النص من خلال علاقته بغيره، أو اكتشاف عملية التحويل والامتصاص لنص آخر أو نصوص أخرى، إن الشاعر أو الكاتب في نظر الناقد القديم لا يعيد ما كتب سلفاً، وينبغي أن ينفصل نصه عما عداه، وأن يكتفي بنفسه، وأن ينكفئ على صانعه ومبدعه الأول. وإن تجاوز الشاعر أو الكاتب بنصه إلى نصوص أخرى، فإنه قد وقع فيما لا يرضي عنه الناقد ولا يقره. لكن الناقد البصير قد يعتذر عن الشاعر المحدث، مثلما فعل سلفه ابن طباطبا من قبل، بأن المتقدمين قد استغرقوا المعاني وسبقوا إليها وأتوا على معظمها، و لم يبق للشاعر المحدث سوى بقايا يسيرة. وإذا كان الأمر كذلك فهل يقر هذا الناقد الجليل الطبيعة التناصية للنصوص؟ لا أعتقد ذلك، إن ما يؤمن به هو سلسلة النسب، ورد كل مصنوع إلى صانعه، والمحافظة على نقاء النص، والابتعاد عن تلوث ذلك النص بنص أو نصوص أخرى، يكتب «الجرجاني»:

«ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيتا يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه»(36).

وإذا كان الشاعر قد أجهد نفسه وأجال فكره وخاطره ليبتدع معنًى غريباً وبيتاً فريداً مخترعاً، فلماذا يلجأ الناقد إلى التفتيش عنه في الدواوين؟ ففي ظل عملية التفتيش والبحث سيجد الناقد حتماً ما يشبه هذا البيت، وما يسقطه عن تفرده، وفي تلك الحالة لا يملك الناقد البصير سوى أن يقول: «قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا»(37). إنه الهوس بفكرة أنساب النصوص والبحث عن الأصل.

(6)

لا ينبغي علينا أن ننظر إلى فكرة السرقات في النقد العربي على أنها تجسيد لاستراتيجية التناص، فهي فكرة مغايرة تماماً، إنها تبحث عن نقاء الأصل، وتفرد النص، وانغلاقه على نفسه، وارتداده إلى مؤلفه أو صانعه،

والتناص يدمر كل ذلك الأصل، والانغلاق، والتفرد، والأبوة أو النسب، ويحرص في الوقت ذاته على قيم الاختلاف والتشتت والتبعثر والانفجار. إن الناقد القديم، كما أشرت سلفاً، لا يؤمن بالطبيعة المتناصة للنص، وتفرق دم النص بين النصوص؛ ولا يؤمن، أيضاً، بأن الشاعر أو الكاتب حين يمارس فعل الكتابة فهو حتماً سيعيد كتابة المعجم الهائل للغة والثقافة. إن ما يكتبه الكاتب أو الشاعر هو «نسيج جديد من الاستشهادات القديمة»[38] كما يطرح «بارت» أو هو «فسيفساء من الاقتباسات»[39] كما تطرح «كرستيفا». إن عدم إيمان الناقد القديم بالطبيعة المتناصة للنصوص دفعه إلى الاعتقاد بأن داء السرقة والأخذ والاستفادة داء قديم، ولم يسلم منه أحد من الشعراء والكتاب، يقول «الجاحظ»:

«لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل ما جاء من الشعراء بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدعي أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحقَّ بذلك المعنى من صاحبه، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال: إنه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على باب الأول»[40].

وليس بعيداً عن ذلك ما يطرحه «القاضي الجرجاني»:

«والسرق – أيدك الله – داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر؛ وكان أكثره ظاهراً كالتوارد...، وإن تجاوز ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل»[41].

وقريب منه ما كتبه «ابن رشيق القيرواني»:

«وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا على البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل»(42).

لم يحاول الناقد القديم معالجة الداء بإقرار الطبيعة التناصية للنصوص، وإنما قام بعملية تحريض الشاعر على الاستفادة من فكرة المعنى المشترك الذي تتنازعه الشعراء، فلا يمكن أن يكون المعنى ملكاً لصاحبه الذي أبدعه واخترعه. وهكذا يحرص الناقد على فكرة نقاء النص وانتسابه إلى مؤلفه. ومن ثم لا تعد الاستفادة من المعنى المشترك عيباً، فهي سرقة ممدوحة، أو محمودة، أو كما قال «القاضي الجرجاني»: «ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد مع المعايب، ولم تحص في جملة المثالب»(43). وربما يقبل الناقد من الشاعر، الذي عبر ببعض اللفظ عن المعنى الذي سبقه إليه شاعر آخر مبتكر، زعمه أو ادعاه بأنه لم يسمع به من قبل، وأنه خطر على باله كما خطر على بال الأول. وتجسد فكرة «المواردة» هذا التصور من حيث إنها تشير إلى «أن يقول الشاعر بيتاً، فيقوله شاعر آخر من غير أن يسمعه»(44). وقد سئل أبو عمرو بن العلاء عن أن الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، ولم يلق منهما صاحبه، ولم يسمع بشعره، فقال: «تلك عقول رجال توافت على ألسنتها»(45).

قد تكون فكرة «المواردة» تبريراً من قبل الشاعر للأخذ والاستفادة، والناقد يقنع، غالباً، بهذا التبرير، لأنه سوف ينسب كلا النصين إلى صاحبه دون اللجوء إلى فكرة السطو والسرقة، معتمداً في تلك الحالة على توارد الخواطر بين عقول الرجال. لكن «ابن رشيق» تشكك قليلاً، مثلما تشكك «الجاحظ»، في نصه السابق كثيراً، في فكرة الموارد، ووصفها بطريقة غامضة بأنها نوع من السرقة، وضرب مثلاً ببيت «امرئ القيس»:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وبيت «طرفة»:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجلد

يكتب «ابن رشيق»:

«وأما المواردة فقد ادعاها قوم في بيت امرئ القيس وطرفة، ولا أظن هذا مما يصح؛ لأن طرفة في زمان عمرو بن هند شاب حول العشرين، وكان امرؤ القيس في زمان المنذر الأكبر كهلاً، واسمه وشعره أشهر من الشمس، فكيف يكون هذا مواردة»(46).

لكن «ابن رشيق» مالبث أن أقر بفكرة المواردة عموماً، وبين البيتين السابقين خصوصاً، مستنداً على ما روي عن طرفة من أنه استحلف فحلف، يقول «ابن رشيق»:

«إلا أنهم ذكروا أن طرفة لم يثبت له البيت، حتى استحلف فحلف، وإذا صح هذا كان مواردة، وإن لم يكونا في عصر... وسئل أبو الطيب عن مثل ذلك، فقال: الشعر جادة، وربما وقع الحافر على موضع الحافر»(47).

ومهما يكن الأمر حول فكرة المواردة، فإن الناقد القديم يشعر بحالة من الارتياح حيالها، لأنها سوف تزيل عنه مشقة البحث عن نسبة النص إلى صاحبه، وعن اتهام الشاعر بالسرقة.

(7)

لست بحاجة إلى التأكيد على أن قضية السرقات الأدبية لا يمكن أن تكون عينها هي فكرة التناص، لأن ثمة خلافا جذريا بينهما. إن فكرة التناص ترتبط بمسعى تأويلي يعاين النص كلية في علاقته بنصوص أخرى، هادفاً

إلى إبراز التحويل والامتصاص والتشرب لنصوص أخرى أدمجت في النص ودخلت ضمن نسقه الخاص به. أما فكرة السرقات في النقد العربي، فلم تكن تعنى في قليل أو كثير بفكرة التأويل، وكانت عنايتها منصبة على البحث عن الأصل الابتكاري، أو النموذج المخترع الذي ينتمي إلى من ابتدعه أو اخترعه. وإذا تأملنا أنواع السرقات المختلفة التي رصدها الناقد القديم(48). فإنها تؤكد ذلك المنحى من البحث: هناك بيت من الشعر يعجب به الشاعر هو بمثابة الأصل المبتكر أو المعنى القريب المبتدع، فإذا صرفه الشاعر إلى نفسه وقع في دائرة «الاصطراف»، وإذا صرفه إليه من جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق؛ وإن ادعاه جملة فهو انتحال، أما إن كان لا يقول شعراً فهو مدع؛ وإن كان ذلك البيت أو الشعر لشاعر أُخذ منه غلبة فتلك الإغارة والغصب؛ فإن أخذه هبة فتلك المرافدة والاسترفاد؛ فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام أو النسخ؛ فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا ودل أحدهما على الآخر؛ فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة؛ فإن جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك هو العكس؛ فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر فتلك المواردة؛ فإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض، فذلك هو الالتقاط والتلفيق أو الاجتذاب والتركيب، ويضاف إلى ذلك كشف المعنى وسوء الاتباع، وتقصير الآخذ عن المأخوذ منه.

هذه الأنواع برمتها تجتهد في أن ترد كل مصنوع إلى صانعه، أو إلى نموذجه المنفرد وأصله المبتكر، ومهمة الناقد ليست تأويلية أو تفسيرية تحاول أن تشرح التبدد والاختلاف في النص، وإنما هي مهمة تتصل بالبحث عن ذلك الأصل، ومن خلال عملية البحث يتم توصيف علاقة البيت اللاحق بالبيت السابق. لكن لابد من الانتباه إلى أن توصيف علاقة البيت اللاحق والسابق

هي ذريعة الناقد للهجوم على الشاعر واتهامه بأنه لم يبدع جديداً، وذريعته أيضاً للتبرير والتعاطف مع الشاعر الذي أخذ واستفاد من نص سابق عليه. وإذا تأملنا ما طرحه «الآمدي» حول سرقات المعاني بقوله: إن

«أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشاعر، وخاصة المتأخرين إذا كان هذا باباً، ما تعرى منه متقدم أو متأخر»[49].

فإنه لا يعني أن «الآمدي» قد أدرك الطبيعة التناصية للنصوص، وأنه قدم رؤية لفكرة التناص من خلال مفهوم السرقة. إنه ينبغي أن نفهم ذلك في إطار تعاطف «الآمدي» مع «البحتري»، وعدم اتهامه بالسطو والسرقة. وقد أشرت سلفاً بأن «الآمدي» قد أجهد نفسه وعناها كثيراً بتتبع سرقات «أبي تمام»، وهذا ما لم يفعله مع «البحتري». صحيح أن «الآمدي» وقف عند سرقات «البحتري» من «أبي تمام» خاصة، لكن الموازنة العادلة كانت تقتضي أن يقف عند سرقات «البحتري» من الشعراء، مثلما فعل مع «أبي تمام». لابد لنا أن نقرأ النص السابق بوصفه تبريراً ودفاعاً عن صاحبه «البحتري»، ويعلق «إحسان عباس» على نص «الآمدي» السابق، بقوله:

«ترى من هم هؤلاء العلماء الذين يعتمد الآمدي حكمهم في هذا المجال، ونحن قد رأينا أن الكشف عن السرقة قد أصبح في القرن الثالث غاية كبيرة من غايات النقد، وأنه ظل كذلك فيما تلا من عصور، أتراه يعتذر بهذا عن صاحبه البحتري، لأنه لا يريد أن يُعني نفسه باستقصاء سرقاته؟»[50].

فمثلما كانت فكرة السرقة ذريعة للهجوم من قبل الناقد على الشاعر، فإنها أيضاً ذريعة للتبرير والتعاطف، فالشاعر لم يسرق إذا استقطب في نصه ما شاع على الألسن، وأصبح كالمثل السائر بين الناس، «وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك»[51]؛ هذا يعني نقاء نص الشاعر، الذي يدافع عنه «الآمدي» ويبرر له، واكتفاءه بنفسه، وانتسابه إليه.

(8)

لقد أخلص النقاد العرب القدماء لفكرة النص المرتد إلى صانعه، والمنطوي على معنى ثابت، ودلالة وحيدة، والمكتفي بنفسه عما عداه، ولذلك لا يمكن أن نتصور أن وصفهم للعلاقات بين النصوص وأشكالها المتنوعة هي عينها فكرة التناص التي برزت في ستينيات القرن العشرين، والتي نتجت عن التحول، الذي أصاب النظرية النقدية والأدبية، من البنيوية إلى ما بعدها. لقد كان التناص هو رد الفعل المضاد للمفاهيم التقليدية المرتبطة بنقد المصادر والتأثيرات، وللمفاهيم البنيوية التي أغلقت النص على بنية ذات مركز ثابت، ومن ثم على نص مكثف بنفسه منقطع عن غيره. ولابد من ملاحظة أن التناص إن كان يفتح النص على نصوص أخرى مقارباً إياه ضمن نص المجتمع والتاريخ، فإنه دمر في الوقت ذاته فكرة الأبوة وأنساب النصوص.إن تعاين النص بوصفه إنتاجية يعني أن تحرره من خرافة الأبوة وسلطة النسب، ومن ثم يمكن تأويله بوصفه شبكة من العلاقات التي تمتد إلى شبكات أخرى في عملية لا يحدها السابق واللاحق، أو أفضلية السابق على المسبوق، وإنما تشير إلى انزياح مركز النص وتشظيه وتبعثره، بعبارة أخرى: إن النص قد تفرق دمه بين النصوص.

ليس عيباً، فيما أعتقد، أن القدماء العرب من نقاد وبلاغيين قدموا أفكاراً عن العلاقات بين النصوص تخضع إلى فكرة الأبوة والنسب، فلقد أخلص هؤلاء النقاد لتصوراتهم عن النص، وأنتجوا جهداً نقدياً دقيقاً، لا يجرؤ أحد على إنكاره أو التشكيك في قيمته المعرفية والتاريخية على السواء. كان لابد لنا أن نعي تماماً أنهم أنتجوا ما أنتجوه ضمن شروط تاريخية ومعرفة معينة. إن العيب الفادح هو أن نتأول ما أنتجه القدماء حول العلاقات بين النصوص، ونعتقد أنهم طرحوا إمكانية التناص قبل أن تطرحها الثقافة الغربية. لابد، إذن، من الاعتراف بالتحولات المعرفية التي تحدث في الفكر الإنساني

على وجه العموم والفكر النقدي على وجه الخصوص، حتى ولو كان هذا الاعتراف يعطل لدينا رغبة جامحة للاحتفاء بتراثنا. إن ما أنتجه القدماء يستحق التقدير، ليس لأنه يشبه شبهاً كبيراً ما طرحته الثقافة المعاصرة من أفكار ورؤى جديدة، ولكن لأنه أدى دوراً تاريخياً في عملية التحولات المعرفية؛ أما أن نقتبس مقولة للجاحظ أو الآمدي أو عبدالقاهر الجرجاني، أو غيره من نقادنا القدماء ونحاول تأويلها وإنطاقها بفكرة التناص، فهذا لا ما لا يقبله عقل ولا يعضضه منطق.

وربما أكتب هذا الكلام وفي عقلي تكمن ملامح الممارسات النقدية العربية المعاصرة التي استجابت لإغراء المشابهة، واندفعت للكتابة عن التناص، متأولة ومستنطقة نصوص القدماء بها، لكي تنجز ما لم تستطع إنجازه على سبيل الابتكار الخلاق والابتداع غير المسبوق. ينبغي علينا التسليم بأن المعرفة التي أنتجها القدماء ليست قادرة على الإجابة عن المشكلات المعرفية الراهنة، أو حتى في إفادتنا في تحقيق كشف معرفي جديد. إن القدماء مارسوا الدور التاريخي والمعرفة بجدارة واقتدار في حدود التصورات والشروط المعرفية والتاريخية الخاصة بهم، إنه ينبغي علينا أن نقارب المعرفة بطرق مغايرة لطرقهم، لأننا نشتغل أيضاً في ظل شروط معرفية وتاريخية مغايرة، وتصورات مختلفة تماماً. إن بقاءنا في أشكال المعرفة القديمة وطرق إنتاجها، كما يطرح «أدونيس»، هو «خروج من حاضر المعرفة ذاتها. فمثل هذا البقاء لا يعني، بالضرورة، المحافظة على تراثنا والتمسك بأصالتنا... وإنما هي، بالأحرى، الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز تجاه المستقبل، اتجاه عالم لم يتمثل الماضي ويمتلكه معرفياً، فيما يستشرف مستقبلاً أفضل»(52). إنني أستطيع أن أقرر مطمئناً، أن النقد العربي القديم لم يطرح إمكانية التناص، وكان بحثه في علاقات النصوص بعضها ببعض يخضع لمفهوم النص في الثقافة القديمة.

الهوامش

(1) راجع مادة «نص» في المعاجم الآتية:
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (1955-1956).
- الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (1979).
- الزمخشري، جارالله أبو القاسم محمود بن عمر (1965).
- الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي (1979).

(2) مفتاح، محمد (1999)، ص 18.

(3) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (1970)، ص 384، 385.

(4) الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (1991)، مادة «نص».

(5) الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (1976)، مادة «نص».

(6) الشافعي، الإمام محمد بن إدريس (بدون تاريخ)، ص 14.

(7) الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (1975)، مادة «تفسير».

(8) ابن رشد، القاضي أبو الوليد محمد (1959)، ص 14.

(9) عصفور، جابر (1997)، ص 77.

(10) السابق، ص 189.

(11) التوحيدي، أبو حيان (1929)، ص 154.

(12) ابن منقذ، أسامة (1960)، ص 222.

(13) راجع الباب الذي عقده أسامة بن منقذ تحت عنوان: «فصل السابق على المسبوق»، المصدر السابق، ص 202 وما بعدها.

(14) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي (1964)، ص 290.

(15) الجرجاني، القاضي علي بن عبدالعزيز (1966)، ص 184.

(16) الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (1975)، مادة «تضمين».

(17) الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (1991)، مادة «تضمين».

(18) العسكري، أبو محمد الحسن بن عبد الله (1960)، ص 9.

(19) الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (1974)، مادة الاقتباس.

(20) السابق، والمادة نفسها.

(21) نقلاً عن مطلوب، أحمد (1983)، ص 271.

(22) عصفور، جابر (1991)، ص 113.

(23) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1961)، ص 391.

(24) السابق، ص 391، 392.

(25) عباس، إحسان (1971)، ص 252.

(26) السابق، ص 252.

(27) الجرجاني، القاضي علي بن عبدالعزيز (1966)، ص 3.

(28) عباس، إحسان، (1971)، ص 253.

(29) هدارة، محمد مصطفى (1975)، ص 89، 90.

(30) مندور، محمد (1972)، ص 359.

(31) راجع: عباس، إحسان (1971)، ص 138، 139، وعصفور، جابر (1978)، ص 35.

(32) ابن طباطبا العلوي، محمد أحمد (1980)، ص 22.

(33) السابق، ص 91: 93.

(34) الجرجاني، القاضي علي بن عبدالعزيز (1966)، ص 183.

(35) السابق، ص 204، 205.

(36) السابق، ص 215.

(37) السابق، والصفحة نفسها.

(38) Barthes، Roland (1981)، p. 39

(39) Kristeva، Julia (1986)، p. 37.

(40) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1969)، ص 311.

(41) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (1966)، ص 214.

(42) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي (1964)، ص 280.

(43) الجرجاني، القاضي علي بن عبدالعزيز (1966)، ص 188.

(44) ابن منقذ، أسامة (1960)، ص 217.

(45) مطلوب، أحمد (1989)، ص 370؛ وراجع أيضاً: ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي (1964)، ص 289.

(46) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي (1964)، ص 289.

(47) السابق، والصفحة نفسها.

(48) اعتمدنا في تفصيل أنواع السرقات على المصدر السابق، ص 281، 282.

(49) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1961)، ص291.

(50) عباس، إحسان (1971)، ص177.

(51) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1961)، ص 52، وانظر أيضاً صـ 326.

(52) أدونيس، علي أحمد سعيد (1985)، صـ 98، 99.

ببليوجرافيا

أولاً: الببليوجرافيا العربية:

- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1961). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، الجزء الأول (القاهرة: دار المعارف).
- أدونيس، علي أحمد سعيد (1985). الشعرية العربية، الطبعة الأولى (بيروت: دار الآداب).
- التوحيدي، أبو حيان (1929). المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، الطبعة الأولى (القاهرة، مصر: المكتبة التجارية الكبرى).
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1969). كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الجزء الثالث، الطبعة الثالثة (بيروت: دار الكتاب العربي).
- الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (1991). كتاب التعريفات: معجم فلسفي، ومنطقي، وصوفي، وفقهي، ولغوي، ونحوي، تحقيق: عبدالمنعم الحفني (القاهرة: دار الرشاد).
- الجرجاني، القاضي على بن عبد العزيز (1966). الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي (بيروت: دار القلم).
- ابن رشد، القاضي أبو الوليد محمد (1959). كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، تحقيق: جورج فضلو الحوراني (ليدن: مطبعة بريل).
- ابن رشيق، أبو على الحسن القيرواني الأزدي (1964). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة (القاهرة، مصر: المكتبة التجارية الكبرى).
- الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (1979). تاج العروس، الجزء 18، تحقيق: عبدالكريم الغرباوي، راجعه: عبدالستار أحمد فرج (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، سلسلة التراث العربي تصدرها وزارة الإعلام).

- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (1965). أساس البلاغة (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر).
- الشافعي، الإمام محمد بن إدريس (بدون تاريخ). الرسالة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر (بيروت: المكتبة العلمية).
- ابن طباطبا العلوي، محمد أحمد (1980). عيار الشعر، دراسة وتحقيق: محمد زغلول سلام (الإسكندرية، مصر: منشأة المعارف).
- عباس، إحسان (1971). تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الطبعة الأولى (بيروت: دار الأمانة ومؤسسة الرسالة).
- العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله (1960). المصون في الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون (الكويت: سلسلة التراث العربي تصدرها دائرة المطبوعات والنشر).
- عصفور، جابر (1978). مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر).
- ---------- (1991). قراءة التراث النقدي، الطبعة الأولى (دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر).
- ---------- (1997). آفاق العصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع مكتبة الأسرة).
- الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (1970). المستصفى من علم الأصول، الجزء الأول (بغداد: مكتبة المثنى).
- الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي (1979). القاموس المحيط (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
- الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (1974). الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، القسم الأول، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش ومحمد المصري (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي).
- ---------- (1975). الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية القسم الثاني، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش ومحمد المصري (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي).
- ---------- (1976). الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، القسم الرابع، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش ومحمد المصري (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي).
- مطلوب، أحمد (1983). معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء الأول (العراق: مطبوعات المجمع العلمي العراقي).

- ــــــــــــ(1989). معجم النقد العربي القديم، الجزء الثاني، الطبعة الأولى (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام).
- مفتاح، محمد (1999). المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، الطبعة الأولى (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي).
- مندور، محمد (1972). النقد المنهجي عند العرب (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر).
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (1955 -1956). لسان العرب (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر).
- ابن منقذ، أسامة (1960). البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد (القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده).
- هدارة، محمد مصطفى (1975). مشكلة السرقات في النقد العربي: دراسة تحليلية مقارنة، الطبعة الثانية (بيروت: المكتب الإسلامي).

ثانياً: الببليوجرافيا الأجنبية:

- Barthes، Roland (1981). The Theory Of Text، In Untying The Text: *A Post-Structuralist Reader*، Edited And Introduced By Ro - ert Young (Baston، London And Henly: Routledge And Kegan Paul). - Kristeva، Julia (1986). *The Kristeva Reader*، Edited By Toril Moi (Oxford: Basil Blackwell).



قصيدة المكان والمكان القصيدة

بوشوشة بن جمعة

بلادي البعيدةُ عنّي ... كقلبي!
بلادي القريبة منّي... كسجني!
لماذا أغنّي
مكاناً، ووجهي مكان؟

محمود درويش

القصيدة كلِمٌ وإيقاع وصورة وارتحال معنى.. ولكنها تبقى ذلك الفضاء الذي بقدر ما يستعيد مساحات الزمن عبر مسار الذاكرة، فإنه ينفتح على مساحات أرحب للحلم والتخييل وتخوم بلا خفاف للمحتمَل والمتوقَّع في الزمن الآتي.. فضاء يسع الأمس الذي ولّي واليوم الراحل والغد القادم.. فضاء يسع الكائن وغنى تجارب وجوده، والكون ومطلق عناصره وأنساقه.. الحية منها والساكنة، الصائتة والصامتة، الماثلة واليباب... فهي فضاء كتابة وتجربة ووجود.. تستمد من المكان نُسغها.. فإنجازها خارج تخومه استحالة.. بدءاً من مساحة الورق إلى تخوم المطلق اللامتناهية.. فيكون المكان صفة متحكمة من القصيدة وعلامة دالة عليها.. يتناسل إلى أمكنة تتعدد صورها، وتتوزع، فتغتني دلالاتها الجمالية والفكرية في آن.

فالمكان في تعدده وتنوع صوره هو الذي يشكّل السكون الشعري، لهذا العمل الإبداعي المرسوم بـ «حرير الشوك»... منه تتولد القصيدة، وفيه تتشكل إلى أن تكتمل... فيكون بذلك قد تجاوز الوظيفة التأثيثية إلى الوظيفة المنتجة التي تجعله فاعلاً في الذات الشاعرة وما ترسمه من عوالم يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، الواقعي والمتخيّل، الحقيقي والحلمي، فهي التي تصوغ مجتمعة الموقف من الذات والعالم والكتابة.

ويستمد المكان بلاغة حضوره في جميع نصوص هذا العمل الشعري من هذا الدور الفاعل في إنتاجها جمالياً ودلالياً، فيكون هو الذي يكتبها لا هي التي ترسمه.. بعد أن كان قد أسهم بفاعلية في بلورة الوعي الشعري للذات المبدعة .. التي تستمد منه الهوية بالانتساب إليه: قصيدة المكان، قبل أن يحل فيها ويتوحد بها، فيصير المكان القصيدة.

فالمكان/ يابسة، أرضها صخر وكثيب، جبل وتضاريس، بر ورمال، وحجر وحصى، توحي بالصلابة والمناعة وترامي الأطراف... قلعة حصينة شامخة، تنهض رمز تعالٍ أمام عاديات الزمن.. يوحي به جبل السراة وجبل البازم.. تعبق ذاكرتها تاريخاً وتراثاً وحضارة تمتد جذورها إلى المدى... الأزل.. ويكون تجذرها عنوان عراقتها وأصالتها... منها تستمد الذات الشاعرة علامات انتمائها وعناصر هويتها، فهي مصدر نخوتها في الزمن الراهن/ المتهافت، ومهمتها الكلِمَ والقول.

وكما الشمس تلعق أهدابها عن كثب
أُوغِلُ الآنَ فيكِ.
وفي لغةٍ لا قواميسَ تكبح ألفاظها

والمكان/ مَـاءٌ، منه تستمد اليابسة أسباب الحياة، بحر ممتد، وواد منساب، وأرخبيل تعانقه الأمواج، فيكون الخصب والنماء للنبات الجبلي من طلح وعرعر ورياحين وعشب، ورفد عطاء للسنابل والتين والكروم والشجر

والنخيل.. صور مكان تستعيد مواسم خير يرتحل إليها الشاعر عبر مسالك الذاكرة، خلاصاً من قحْل الزمن الممتد في حاضره:

تجرحني ذاكرةٌ
تنضحُ بالتين، وتقطُر أعناباً وبلابل
أتملاّها
بين السد وبين الوادي
هل يبرأ من خففت دمه بالطلح
وأصغي للعرعر؟

فالمكان يتحول إلى رائحة، والرائحة تصير مكاناً يعبق شوقاً ويتوهج حنيناً إلى أزمنة متألقة في الذاكرة، يتصدرها زمن طفولة الشاعر، وهو زمن يشغل حيّزاً مهماً في وجوده: تجربة حياة وممارسة كتابة شعرية تستمد ألقها وعنفوانها من إشراقات الماضي، بحكم تهافت الحاضر وانغلاق أفق الآتي:

وافتتح الدكّان...
وانهمرت خطوات الأطفال تلبّي
نزغات الحلوى
– لا أكثر من واحدة
نصرخ
فتعربد صرختنا في الوادي
ونُلَمْلِمُ أشلاء غضبنا؛
لترفِ الباعة والغرباء
وننسى ما كان اللحظة..

والمكان/ سماء، تؤثثها شمس ونجوم وقمر وأفق ينفتح على اللانهاية،

وتبث الحركة في أجوائها أسراب حمام وبلابل وخفاش وصقور.. تشكل مجتمعة إيقاع الحياة فيها،.. في تساميها لا في تهافتها، فالشمس ظل، والنجوم ألق، والقمر نقاء، والأفق توق للرغبة بلا انتهاء، وأسراب الطير تعالٍ عن أرض الهباء وزمن الصعاليك، حيث السلالات التهامية تبدو بلا وطنٍ وقد خبت أقباسها.. وسلالات أخرى تقتات صعلكة.. بينما تنعم بعض السلالة برفه الوجود.. زمن يقتص فيه القراصنة من الغرباء، ويمعن الأسرى في الصمت، وتعجز فيه الحقيقة عن النطق:

يا زمناً أيقظ المحل في لغتي
فاستشاط بي الصمتُ
وانطفأت في دمي لثغة
مسّها وجهي؟
وجهي الآن يهمي وجوهاً تذر الهشيم
وتخلد للصحو
قرب الوجوه التي خرجت من تقاسيمها
لأرى غرّة
تستدرّ الأجالة من زبد الوقت،
ممّن.. جرى ماؤها في تفاصيل هذا الحطام؟

وهكذا يقابل المكان/ السماء، المكان/ الأرض، فالأول يبقى رمز المقدّس في نقائه وتعاليه، بينما يقترن الثاني بالمدنّس في تهافته وتردّيه.. هو تقابل الأرض والسماء الذي لوّن الخطاب الشعري لمجمل قصائد هذا العمل الأدبي بطابع درامي/ غنائي، يحمل إيقاع الفاجعة، بسبب وعي الشاعر العميق بفداحة الخسران: خسران الوجه الحقيقي والأصيل للوطن، وهو الوجه الذي يحمله ولا يرضى له بديلاً، في زمن امتلاك الفرد لأكثر من وجه.. لأكثر

من حال.. لأكثر من غاية.. إنها لعبة الوجوه/ الأقنعة، والأقنعة/ الوجوه، التي تُباع أو تُستعار، وتُستبدل حسب مقتضى الحال.

والمكان مُناخ/ أو مناخات، فيها الريح والمطر، السحاب والضباب، الغيوم والصواعق، البرد والصقيع، القيظ والهجير،.. وهي مناخات موطن الذات الشاعرة التي تحيط به جبال السراة والبازم، حيث منازل بني شهر.. مناخات تتبدل فيها الفصول، وتتوالى المواسم، فتتنوع أنواع نشاط العشيرة وتتجدد بملحمية لا تعرف الفتور ولا الكلل وهي تردد أغاني الحياة، على لسان الشاعر:

انحنت أضلعي للحجارة والماء
فاستيقظت قمحةٌ في وريدي
ولبّت نداء السواني
صباح على حلمه البئر مفتتح
عمره
بالشقاء الـ.. سيملأ أردية الليل
قل للشجيرات:
لن تعدم السخاء مثقال
عشب
ولن تعدم النار مثقال غصن
ولن يعدم الجبلي الصواعق..

مناخات تغير لون المكان، رائحته، صورته، وهو يعيد تشكله في كل فصل وموسم ويجدد نُسغ وجود أهلية.. ولكن **المكان/ ناس** أيضاً، يكتسب الهوية من النازلين به – وهنا قبائل بني شهر – التي ينتسب إليها الشاعر.. يعمق انتماءهم إلى الأصل.. ويجذر كيانهم.. ويمنحهم صفات التميز عن غيرهم..

لغة وخُلقاً وسلوكاً وممارسة للوجود في ضوء رؤية خاصة للذات والعالم.. يحدد لهم ملامح الكينونة.. ويتحكم – في الأغلب – في مصائرهم.

ويؤثث هذا المكان/ البشري صنفان من الناس، هما: أهل العشيرة المستقرون، من شيوخ ورجال ونساء، وبنات وفلاحات وأطفال، والوافدون من الغرباء والتجار والعابرون من المسافرين. ويقترن حضور هذا المكان في المتن الشعري لنصوص هذا العمل الأدبي بعرض الشاعر لجوانب من سيرته الذاتية، تتصل بالأساس بطفولته، فيستعيد له قصصاً مع الأب وأخرى مع الأم وثالثة مع الرفاق وبعض بنات الجيران، مما يجعل الشعري يتقاطع مع السير–ذاتي، فيتكرّس أكثر الخطاب الذاتي مقابل بعض التقلّص في مساحات التخييل، بحكم ما ينزع إليه السير–ذاتي من بعض المباشرة في خطابه، باعتبار استعادته لتجربة معيشة عبر الاشتغال المكثف على الذاكرة، مما يجعل هذه الذات الشاعرة التي تستعيد في كتابتها الشعرية جوانب من سيرتها الذاتية، والطفولية منها بالأساس، غير تلك الذات التي مارست التجربة في زمن مضى، بحكم المسافة الزمنية الفاصلة بين الذاتين والتباين في درجة الوعي التي تمتلكها كل منهما، وتتحدد في ضوئها رؤيتها للعالم من حولها:

وحدي أرى
في تقاسيم راحته
معولاً وشربيا وحفنة قمح
وبعض دمـاء
هل تُجيد القراءة يا ولدي؟
نعَمْ يا أبي.
نِعْمَ هذا الولد!

تلّني نحو تلك البيوت

وأسلمني للرحى والمّحى

ويتكثّف في خارطة هذا المكان/ البشري، حضور الشاعر وجهاً يحل في المكان، وكياناً يتوحد به، فيتحول المكان من الجماد، إلى الإنسان بعد أن تم تشخيصه أدبياً، فيكون الشاعر المكان وجهاً وكياناً، ويصير المكان الشاعر وجهاً وكياناً كذلك.. علامة دالة على العشق الذي أدرك مراتب التصوف بين الشاعر والمكان: أرضاً وعشيرة.. مما يفيد أن المكان في هذا العمل الشعري طقسٌ به طقوس..

هي **طقوس العبادة** استجابة لدعاء الآخرة ونداء السماء:

اقتربت غيمة

فاستهلّ بها شاءه

يا بني: حان وقت الصلاة

وقلّدني موثقاً قُدَّ من حجر

وهي **طقوس العشق** استجابة لإغراء الدنيا ونداء الرغبة:

– دثريني!!

فمازلتُ من حمأ الرمل أرجف،

واحتضني ما تطاير من مرجل الكلمات

لا أقلّ من الركض حول مضارب وجهك،

فالعين آصرة بين وجهين لا يلويان على

صرخة

قربك الدم يجري، ويأسن

قرب الذي لا يراهن إلا عليك!!

ابتعدت..

فخالجني الشعر شوقاً إلى ما تناثر منّي..

وهي **طقوس الشعر ونظم القصيدة**، حيث يؤثث المكان القصيدة، بل يشكلها، نفوسَ شاعرة، وكلِمَ حقيقة، وتاريخَ قراءة، وقولَ لغة متحررة من سجن القواميس، مندفعة نحو أقاصي الذات والآخر والوجود، ترسم أحوال الذات الشاعرة من خلال رؤية متشائمة من الراهن، وغير واثقة من الآتي، فهي الذات التي تعيش الضلالة وترتكب الخطاايا، تربكها الرهبة وتستبد بها الرغبة، يسكنها الاغتراب ويلازمها الظمأ ويتملكها الغضب ويلجمها الصمت، تتمكن منها الوحدة ويوغل فيها الملل، فتستجيب إلى إغراء السكرة، خلاصاً من حال الصحو التي تفيقها على أوجاع الواقع والتاريخ.. الفردي والجماعي.. تفتنها الأحلام، فتلوذ بها راجية السلامة في صبر، ومرتقبة تحقق الوعود على وجل، وهي الذات المنتمية إلى سلالة التعساء في عريها وجوعها وفي مللها وطيشها:

ما أوينا وفي روعنا طاقة

للصقيع المعتّق

في خيمة الظاعنين الأخيرة

جوعاً

نقيل المدى عن سلالتنا،

ونسوم الخطا سفراً واغتراب

شاهق

وزر من لا يشد السحاب إلى فمه،

ويعد النجوم على يده

نجمة نجمة..

والمكان/ أشياء تدل عليه وعلى شخصية ساكنه: أدواراً وأوضاعاً وأحوالاً ومذهب حياة. بعض هذه الأشياء تقترن بالبيئة الريفية وتدل عليها، مثل العباءة، البئر، المعول، الرحى، البنادق، الخيمة، الأنشوطة، وبعضها الآخر يتصل بالطفولة مثل الحلوى، غير أننا نجمع أشياء ترتبط بالعدم، أكثر من إحالتها على الموجود، مما يؤكد تشاؤم الذات الشاعرة في رؤيتها للعالم، ونمثل لها بالهشيم والحطام والهباء والرميم، وجميعها يفيد انتفاء جذوة الحياة، وتحوّل الوجود إلى أرض يباب ينتشر فيها الخراب. وهو ما يؤكده **المكان/ اللون**، من خلال اللونين الأصفر والأبيض، فالأول يشي بالعدم، صفرة الموت، والثاني يحيل على الكفن، ومن ثم فإنهما يسهمان في تكريس مثل هذه الرؤية القاتمة للوجود، وإن تسللت إليها أحياناً بعض إشراقات الصباح والشمس أو ضوء القمر، إلا أن العتمة تبقى غالبة، هي رؤية الشاعر وجيله لحاضر يبدو لهم متهافتاً على أكثر من صعيد، ولمستقبل لا مؤشرات تدل على إشراقه في هذا الزمن الذي لا يليق بهذا المكان على حد تعبير الشاعر.

كل هذه الأمكنة في مختلف صورها الجمالية وأبعادها الدلالية تمثل وجوهاً متعددة لمكان مركزي تدور في فلكه، وهو موطن الشاعر «عسير»، موطن يحضر بكل تضاريس خارطته الجغرافية والبشرية، بكل أسفار تاريخه وذاكرته التراثية، بكل معالم معماره القديم والحديث، مما يجعل قصائد هذا الديوان تجسّد مجتمعة قصيدة المكان بامتياز، بحكم أنها تستمد منه نُسغ الكتابة، وعنه تشكل مدائن الشعر، وبه تعبر عن حالات العشق.. إلى أن تحل فيه وتتوحد به، فيصير المكان هو القصيدة، يكتبها وتكتبه.. كتابة ترسم عشق الشاعر، للموطن ذاكرة مكان، وللوطن هوية إنسان..

«لتكون شاهدة على قبر وماء!!» فوجه القصيدة في هذا الديوان مكان، والمكان القصيدة وجه.. هو وجه الشاعر..

* * *

المدينة كمكان شعري

أحمد الدمناتي

لم تعد المدينة مكانا مفتوحا على حياة الإنسان والكائنات الأخرى فقط، بل مكانا مفتوحا على العين والقصيدة. وانتقلت المدينة من المدينة التي يسكنها الناس إلى المدينة التي يسكنها المعنى واللغة. لهذا فالشاعر يزرع الروح في هذه الأماكن الجامدة باللغة والخيال والكتابة لتصبح المدن أمكنة شعرية بامتياز، أمكنة وجودية وخيالية وشعرية في آن معا، يسكنها الشاعر باللغة والقصيدة. وقد مارست المدينة سلطتها الرمزية وغوايتها الآسرة على الشعراء فكتبوا فيها وعنها قصائد متعددة، إما حبا، أو حنينا، أو تذكرا، أو افتتانا، حيث القصيدة تصبح سيرة هذه المدن والأمكنة. إنه اختبار لقدرة الشاعر وقوة متخيله في التعامل مع السطوة الرمزية للمدينة، مع غواية المكان في بعده الرمزي والنفسي والحضاري والثقافي، وهو يستفز ذات الشاعر المنفتحة على احتضان الفرح كما هي منفتحة ومستعدة على الدوام لاحتضان حنين المدينة وعشقها. فالكتابة عن المدينة تستجمع قوتها وعنفوانها الدائمين من تجربة وخبرة الشاعر في صداقته العميقة مع الأمكنة. صداقة تنسج تاريخها المنسي والهامشي في القلب، كما في الذاكرة؛ لتعلن عن ميلادها الأبدي من خلال فعل الكتابة الشعرية كأحد المعابر الرئيسة؛ لتجميد الزمن والمكان بالقصيدة، وتأبيده وأنسنته، وجعله أليفا ولطيفا في آن معا.

اقترنت المدينة في الشعر الغربي بصورة قاتمة . فهي أحيانا مدينة عاهرة ومرعبة كما عند بودلير (1767–1821)، وخصوصا في ديوانه «**أزهار الشر**»، وهي مدينة خاطئة في أدب القرن الثامن عشر، حيث أتت مقترنة بالشعور بالعزلة والاغتراب والضياع و الجدب الروحي، و(إذا ما أردنا تتبع تطور فكرة المدينة حديثا، فإنه يمكننا اعتبار هذا العصر، العصر الذي طغى عليه موضوع المدينة، واحتل مساحة كبرى في جسده، بحيث أصبح يلعب دورا رئيسا في كل المجالات. ومنها الشعر، وبصفة خاصة في النصف الثاني من القرن الماضي – التاسع عشر) والقرن الذي نعيشه. وخير من يمثل ذلك على مستوى الشعر زمرة من الأدباء أمثال: بودلير، وويتمان وفيرهاردن، وت.س إليوت... أما على مستوى النقد، فإن بروزها، أو بالأحرى الاهتمام بها، لم يحدث إلا في العقود المتأخرة من هذا القرن، بحيث أصبح الاهتمام بها الآن من لدن العالم المتقدم جزءا لا يتجزأ من الاهتمام بالمكان الحضري ومحتوياته المعقدة، وما تفرضه هذه الأخيرة من أسئلة وإشكالات متعددة، غير معهودة، ذات صبغة حداثية. تتصل كلها من قريب أو بعيد، بكيفية تطور المجتمع، ومدى ملاءمته للإنسانية، وبالتطور المذهل للآلية الصناعية، والخطوات التكنولوجية العملاقة، ومدى ما حققته للإنسان من راحة وأمن وسلم، أو تعب وخوف وتهديد... فسيطرة ظاهرة المدينة على الأدب الغربي كانت جد واضحة، الأمر الذي حدا بجون. هـ . جونسون لأن يخصص كتابا كاملا لرصدها، تحت عنوان **الشاعر و المدينة** (The poet and the city). وعلى الرغم من أنه اقتصر في رصده هذا على الأدبين الأمريكي والإنجليزي فقط، إلا أنه ألفى نفسه بإزاء مادة جد غزيرة من الشعر، الأمر الذي فرض عليه اتباع منهج تاريخي تحليلي للمدينة، مع وعيه التام بأن هذا الأخير ليس هو بالضرورة المنهج الأوحد والأصلح لدراسة هذه الظاهرة. ذلك لأنها متعددة الدلالات، كثيرة الاحتمالات)(1).

وإذا كانت المدينة عبارة عن أبنية وبيوت، فإن المدينة في الشعر العربي الحديث تنتقل من المكان الذي يسكنه الإنسان إلى المكان الذي يسكنه المعنى، والخيال وقوة الرؤية والحدس أيضا. فلم تعد المدينة مكانا جغرافيا أو هندسيا، بل أصبحت مكانا خياليا ورمزيا وشعريا ووجوديا. وهذا ما ذهب إليه هيدجر حين ربط بين البناء والسكنى من منظور فلسفي يسائل النص الأدبي عامة، والنص الشعري خاصة. (إلا أن التأمل في رغبة البناء يبدو لنا مستحيلا خارج البعد الفكري لفعل البناء، وهو ما لا تباشره القراءة المباشرة أو القراءة الإبستيمولوجيا مع ذلك تفرض علينا دراسة هيدجر إشكالية تأويل هيدجر أيضا، خصوصا وأن دراسته تتناول البناء والسكنى في واقعهما الملموس، لا في واقعهما الرمزي، أي في النص الأدبي، والشعري بالذات. نعم، إن هيدجر من كبار فلاسفة القرن العشرين الذي خبروا الشعر وعاملوه كخزان معرفي – فلسفي، ومن أشهر دراساته بهذا الخصوص ما كتبه عن هلدرلين وريلكه وتراكل. وما يسوغ تأويل دراسته عن البناء والسكنى هو توفر عنصر البناء النصي في الشعر والطرح المتجدد للشعراء عن كيفية السكن، لكن هناك قبل هذا وذاك قراءه هيدجر لهلدرلين المنطلقة من السكن والبناء، حيث إن «الشعر هو، بالدرجة الأولى، ما يجعل من السكن سكنا» وذلك ما لا يتحقق إلا بالبناء «فالشعر، كسكن، هو بناء» بهذا ننتقل من البناء الملموس إلى البناء الرمزي في الشعر وبالشعر)[2].

هكذا يقيم الشاعر داخل جغرافيات المدن المتعددة يحاور كائناتها، ويستنطق تفاصيلها بالقصيدة واللغة، حيث يحتفي بالمكان/ المدينة؛ لأنه الحاضن الأول لجميع الشخوص والحيوات والأشياء. ومن هنا تطرح صورة المدينة في الشعر العربي الحديث سؤالا عن علاقة الشاعر بالمكان، فهل المدينة تؤثر في لغة الشاعر؟ أم الشاعر يؤثر في المدينة بقصائده ولغته وخياله ويجعل منها ذاتا متكلمة وجسدا يحكي ويسائل ويرى؟.

إن الشاعر والمدينة يتقاسمان معا لعبة الإغواء والغواية، سيرة التأثير والتأثر فيما بينهما. شهادة قياس قوة الافتتان في العلاقة التي تربط بين الذات الشاعرة وجاذبية المكان/ المدينة. إن الشاعر يغزو شساعة المكان وفتنة المدينة باللغة، والمدينة تهاجم الشاعر في عزلته بشراسة سلطتها الواقعية والجمالية والرمزية أيضا.

في قصيدة (مراكش/ فاس) لأدونيس ما يجعلك تنصت لقوة الشعر وآفاقه الرحبة، وهو يحاور مدنا متعددة، كأنها كائنات حية تسمع وتنصت وترى، فسيفساء مدن تتجذر عميقا في رغبة الكتابة وغبطة شاعر مسكون بلذة الأمكنة، يقول أدونيس:

إنها طنجة، المدى الذي يحارب القلب
ولا يسالم العين
إذن، سلسل أحلامك في أصيلة،
واستشرف مراكش وفاس.
إذن، إلي أيتها التباريح
أجنحة كأطراف الكون،
و توهجي نبوءة ورمزا[3].

تثير الأمكنة في الشاعر إحساسا أليفا بقدرة القصيدة على التقاط تفاصيل المدن وأمكنتها المتعددة. حيث تعكس اللغة رؤية شعرية في الاتجاه الذي تكون فيه المدن والأمكنة مؤطرة وبانية لوعي جمالي ومتخيل شعري يمتاح من الذات والمجال الإدراكي في آن معا. فالقصيدة تحتفي بطنجة وفاس ومراكش، وتمتد من وجع الذكريات إلى خيمة القلب والجسد.

... وحين تعبر إفران و إيموزار لتضع وجهك على وجه
فاس، تنخط في كتاب تكتبه النباتات، وزالا وخزامى،

ويتنافس الشجر في إملائه .

بغتة،

عسس يطوق الهواء ويكبح هديل الدروب

عسس يكسر أعماق الشجر ويداهم الورد(4).

إنها قراءة المدينة باللغة والشعر معا بوصفها مكانا له سلطته الرمزية يتجدد في ذاكرة وروح الشاعر باستمرار. وعندما نستعيد الإحساس بالمكان، فإن تفاصيل المدن تبقى ساكنة في متخيل الشعراء، حيث (يلعب المكان دورا هاما وحاسما – منذ القدم – في تكوين حياة البشر، وترسيخ كيانهم وتثبيت هويتهم وتأطير طبائعهم، وطبعها بطابعه الخاص (أي طابع المكان)، وبالتالي تحديد تصرفاتهم وتوجهاتها، وإدراكهم للأشياء. وهذا لكونه أشد التصاقا بحياتهم، وأكثر تغلغلا في كيانهم، وأعمق تجادلا مع ذواتهم. وعليه، فإن كان الزمن يدرك إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده: هذا الجسد «المكان»، أو لنقل بعبارة أخرى مكمن القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي ليتعداه بعدها إلى أقرب مكان إليه، وهو الحيز الذي يحتويه كالثياب، ثم إلى الغرفة، ثم غيرها من الأمكنة.

وتتراتب هذه الأحياز المكانية في الأهمية تبعا لوظيفة كل منهما، وعلاقة الفرد بها إن شدة أو ضعفا، وتتسع وتضيق تبعا لسيكولوجية الفرد الانعزالية أو الانفتاحية)(5).

هكذا كانت المدينة في تناول أدونيس الشعري وفي ممارسته النصية تتخطى بعدها المكاني، الفضائي، لتنتقل إلى بعدها الجمالي والرمزي، حيث تصبح مادة شعرية تساهم في بناء الخطاب الشعري الحديث.

وفي ممارسته النصية تصبح المدينة كائنا شعريا يبوح بأسراره، مأوى عميقا

لخيال شاعر ينحت من متخيله سحر المدن والأمكنة، حيث الكتابة الشعرية هي ما تجعل من المكان / المدينة لحظة استنطاق، وحيث القصيدة تسائل حياة المدينة وذاكرة عمقها الحضاري والثقافي والمعماري أيضا.

فـــــاس

هو ذا التاريخ ينز من الجدران، يطلع من النوافذ، يمسكنا
بأيدينا ويسير أمامنا،
تقدموا في هذه الزنقة، أبواب تطبق على السر الذي يمكن أن
يسمى الجهر – وذلك المحو
يرشدكم. الخطوة تسترشد بالخطوة ، لكن القدم تمحو القدم
وللطين كتب وقراءات، وللفخار أقلامه وصحائفه – «نساء /
الخواصر نحاس ، والفخدان يمامتان . في بيوتات الورد
يراهقن ، تحت خيمة العطر يتزوجن»(6)

إن التوحد مع المكان والاحتفاء به هو ما تؤسسه قصيدة أدونيس جاعلة من المدينة مكانا شعريا وحلميا في آن معا، حيث الذاكرة تسترجع لحظات عميقة ولت مع الزمن، وبقيت مترسخة في حلم وخيال ولغة الشاعر. وهو ما يؤكد قوة ما يفعله المكان في متخيل الإبداع الشعري عموما، وفي روح الشاعر أساسا. إن أدونيس يتقمص جسد المدينة بكل أبعاده وتجلياته؛ لتصبح قصيدته امتدادا وجوديا و شعريا لمعمارها و أماكنها المختلفة ، الظاهرة والخفية. في فاس يرى القلب قبل أن ترى العين، تتورط كل الحواس في كتابة سيرة المدينة بلغة تستدرج المكان وتروض فداحة شساعته وسلطته فـ (ليس الشعر مجرد اعتبارات تأملية بالمعنى الميتافيزيقي للتأمل، بل هو في جوهره تصور خلاق يؤول إلى تجسيد خبرة عقلية وجمالية في آن واحد . يخرج الشاعر من الزمن، ليلج الصمت الذي يسبق الكتابة، هاتكا كل الحجب الحائلة دون استشرافه

لتجليات الخبرة الإنسانية في تاريخها الشمولي. فيتكشف له من العلائق المصطرعة بين الإنسان وذاته، والإنسان والآخر، والإنسان واللغة، والإنسان والمكان (الطبيعة، المدن ، العالم) ما يؤول بوعيه للاتصال بمسيرة الإنسان الحضارية في العالم عبر التاريخ) (7).

إن بناء الشعر في نظر أدونيس يحتاج إلى خيال شاسع ورحب يحتفي بالأمكنة والمدن في بعدها الجمالي والشاعري ، حيث يتكئ الشاعر على سفر متوهج بنبض القلب واشتعالات الذاكرة التي تحفر علاقتها الأنيقة بأمكنة وفضاءات يتسع القلب لحنينها وتنشرح النفس لرحلاتها الهادئة في أرخبيلات المعنى المسكونة بصداقة تؤسس صمتها وشغبها لتواجه عشق الشاعر بالمكان/ الحلم، بالمكان / الذاكرة المستعادة . وتتم هذه الاستعادة عبر جسر اللغة بما هي حمالة ذات وكون وقلق وأسئلة تفجرها متعة القصيدة في علاقتها الأبدية مع المكان / المدينة :

هكذا، يخرج الشعر من صحنه، ويقول:
سيطر هانئا، أيها السديم
وهذه قصيدتي تلبس قفطانها
في شطط موزون في رياضيات يمليها القلب.
بلى ! يمكن أن تكون شاعرا هنا
بين العسس والسجن
بين إيموزار وطنجة
بين أصيلة وأغادير،
يمكن النخيل أن يكون عربات
يمكن الضوء أن يكون حوذيا
يمكن أن تؤذن السوق و يهرع المسجد

يمكن أن يعقد الشاي الأخضر مجالس الأمانات ،
وأقواس الجذب والنبذ ،
يمكن أن يكون الأطلس سفر المتوسط، والمتوسط سفينة
الأطلس
يمكن أن يكون «باب المحروق» «باب الفتوح»،
وهذه قصيدتي تلبس قفطانها
والإيقاع دم يتدفق في شريان الحاضر
سيدي اللعبي، سيدي الخطيبي، سيدي بنيس ،
واخــا، واخــا
والسلام لبقية الأصدقاء جميعا
من شرفات أصيلة وطنجة، حتى عتبات مراكش
وفـــــاس،
السلام للفضاء الذي يؤرخ لنا
السلام للشهب التي تؤسس الفضاء،
ألف لام ميــــم
ذلك الكتاب
لا ريب، لا ريب(8).

أثبتت هــذه القصيدة شبه كاملــة لغناها بالمدن والأمكنــة التي شكلت مادة شعرية غنية في متخيل الشاعر (إيموزار، طنجة، أصيلة، أغادير، مراكش، فـاس...) («بـاب المحروق»، «بـاب الفتـوح»)؛ حيث يلجـأ أدونيس إلى الاحتماء بعشق المدن التي زارها ونسج فيها صداقات حميمة مع أماكن وشعراء وكتاب، تبقى الذاكـرة وفية لهم بالرغم من مرور الزمن. وعبر اللغــة الشعرية

تتأسس المزاوجة بين المكان والقصيدة ، بين المدينة واللغة؛ لتصبح علاقة الشاعر بالمدينة من المظاهر الأساسية والتيمات الرئيسة، التي تميز هذه القصيدة المنفتحة على صداقة الأمكنة. إن المدن في أبعادها الرمزية، أماكن للتأمل، والمساءلة، والاستدعاء، والتذكر، واكتشاف التفاصيل الصغيرة لجغرافيات الفضاءات التي تمارس سلطتها فـ (((شعرية المدينة)) هي امتداد لشعرية المكان، هذا المكان الذي يشكله الخيال، ويبنيه في اللغة على نحو يتجاوز حدود الواقع الفعلي، ليس المكان الفني أبعادا هندسية وحسية وخارجية، إنما صورة جمالية، تبدعها الذات وتضفي عليها من ذاكرتها الحضارية التاريخية أبعادا لا نهائية، وقد لا نعثر على ((شعرية المدينة)) سوى لدى الشعراء، الذين يتخذون المكان تجربة كيانية شاملة، ويحولون موضوعهم إلى قضية كلية، ويشكلون منه صورة ورمزا وإيقاعا، أي بنية تجسد رؤية عميقة إلى العالم، وموقفا صميما من التاريخ)[9].

وتطرح قضية الكتابة عن المدينة شعريا، علاقة الشاعر بالمكان، حيث تصبح الذات المبدعة مقيمة في اللغة وداخل جغرافيات المدن في آن معا ، فالقصيدة تحرض خيال الشاعر وتدفعه لاكتشاف سيرة المدن والأمكنة بغبطة التذكر التي تساهم في ترسيخ مدن الإقامة أو أماكن الزيارة في وجدان النفس والقلب.

من القصائد الجميلة والأنيقة التي تحتفي بالمدن وتحتفل بالأمكنة، قصيدة ((شكرا لتونس)) لمحمود درويش من ديوانه الأخير ((لا تعتذر عما فعلت)). قصيدة تحكي سيرة أمكنة سكنت في متخيل الشاعر. ولثراء لغتها وغناها بالمكان / المدينة نثبتها كاملة:

شكرا لتونس . أرجعتني سالما من
حبها ، فبكيت بين نسائها في المسرح

البلدي حين تملص المعنى من الكلمات.
كنت أودع الصيف الأخير كما يودع
شاعر أغنية غزلية : ماذا سأكتب
بعدها لحبيبة أخرى ... إذا أحببت ؟
في لغتي دوار البحر . في لغتي رحيل
غامض من صور . لا قرطاج تكبحه ، و لا
ريح البرابرة الجنوبيين . جئت على
وتيرة نورس، ونصبت خيمتي الجديدة
فوق منحدر سماوي . سأكتب ههنا فصلا
جديدا في مديح البحر : أسطورية
لغتي، وقلبي موجة زرقاء تخدش
صخرة : «لا تعطني، يا بحر، ما
لا أستحق من النشيد. ولا تكن
يا بحر ، أكثر أو أقل من النشيد !»...
تطير بي لغتي إلى مجهولنا الأبدي،
خلف الحاضر المكسور من جهتين : إن
تنظر وراءك توقظ سدوم المكان على
خطيئته ... وإن تنظر أمامك توقظ
التاريخ ، فاحذر لدغة الجهتين... واتبعني.

أقول لها : سأمكث عند تونس بين
منزلتين : لا بيتي هنا بيتي ، ولا
منفاي كالمنفى . و ها أنذا أودعها ،
فيجرحني هواء البحر ... مسك الليل يجرحني ،
وعقد الياسمين على كلام النـاس يجرحني ،
و يجرحني التأمل في الطريق اللولبي إلى ضواحي
الأندلــس...(10)

تراهن قصيدة محمود درويش على البحث عن إمكانية إعطاء المكان بعدا وجوديا وعمقا شعريا، حيث الأمكنة تثير في الشاعر إحساسا أليفا بقدرة اللغة على التقاط تفاصيل المدن. «شكرا لتونس» تؤرخ لعلاقة الذات الشاعرة مع المكان لتصبح المدينة (تونس) بأمكنتها المتعددة حالة ذهنية ونفسية في القصيدة الشاعر، وليس مكانا هندسيا أو معماريا أو جغرافيا فقط . إن الدخول في حب أو عشق مدينة مغامرة لاختبار مدى غوايتها أو سحرها وقوة ما تفعله في المتخيل الإبداعي لكل شاعر (لأن شكل الكتابة عند الشـاعر الحديث هو الذي يخلق فكرا – عـالما غير متوقع . كأن اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الخالقة. والكتابة – القصيدة ليست، هنا، شكلا سابقا يحضن فكرة لاحقة. إنها لا تعبر عن شيء، ذلك أنها تعبر عن شيء هو كل شيء، ولا تغلق عليه، وإنما تفتحه إلى ما لا نهاية – في تعبير يوحي بأنه صاغ ذاته لتوه، لا من زمن ماض. فليست الكتابة هنا شيئا منفصلا كالمهنة، ليست وصفا ولا انفعالا . إنها حالة الإنسان ككل. ومن هنا تعلمنا هذه الكتابة أنه ما من شكل معطى محدد يمكن أن يكون في مستوى تجربة كيانية . فهذه التجربة من طور يتجاوز طور الكلام، فكيف إذن لا يتجاوز طور الشكل ؟، وتعلمنا هذه الكتابة كذلك أن جهل الشعراء العرب بهذه الحقيقة هو الذي يبقي نتاجهم سجين إطار مسبق

كأنه سجين قبر. وتعلمنا هذه الكتابة أن علم جمال الشعر، وباختصار أن علم الجمال، ليس علم جمال الثابت، وإنما علم جمال المتغير)[11].

هكذا تتخذ الكتابة عن المكان / المدينة في قصيدة محمود درويش قوة متخيل شعري يعتمد على الذاكرة الاسترجاعية في تذكر حرارة اللقاء مع المكان. ولم تكن القصيدة رؤية أو قراءة جديدة للمدينة والمكان وحسب، وإنما كانت أيضا اختيارا عقلانيا لنمط كتابة شعرية جديدة وجديرة باكتشاف أشياء العالم وتفاصيله أيضا . ومن هنا نلمس كيف أن جماليات اشتغال المكان في القصيدة العربية المعاصرة أصبح مساهما في بنـاء الخطاب الشعري العربي الحديث إلى جانب الأسطورة والتراث والرمز. و(على الرغم من أن شعرية المدينة تحتل مكانة بارزة في جسد القصيدة العربية، فإن الاهتمام بها نادر على المستوى النقدي . فهو لا يعدو أن يكون محصورا في إشارات متناثرة هنا وهناك.)[12].

الهوامش

(1) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001، ص 92.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر ، م. س ، ص 66.

(3) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء II، دار العودة، بيروت، ط 5، 1985/1/1، ص 396.

(4) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ن. م. س. ص 404.

(5) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ن. م. س. ص 266.

(6) أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الثاني ، ص. ص 406، 407.

(7) أسمية درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس «الكتاب1»، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص 183.

(8) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة، 1988/1/1، ص. ص. ص 419 . 420 . 421.

(9) إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، طبعة 2002، ص 5.

(10) محمود درويش، الأعمال الجديدة، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، يناير 2004، ص.ص. 117. 118.

(11) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1983/1/6، ص 315.

(12) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص 13.



البنية الإيقاعية
بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي

محمد عبدالباسط عيد

يظل الإيقاع بحاجة إلى البحث المعمق، بالرغم من كثرة المقاربات التي تناولته وأهميتها، ولا يرجع ذلك فقط لأهميته وصعوبته، ولكن لتعقده وتركبه، واختلاف تجلياته وتباين أسبابه أيضا.

فالإيقاع معطى شعري شديد التركيب، يلتقي فيه الدافع بالمكون، والعنصر القار بالعنصر المتغير، وهذا وذاك يعملان بشكل متزامن، بما يجعل الإيقاع منطويا في لحظة واحدة على المتقابلين معا، الفردي والجمعي، الزمني وغير الزمني؛ فهو ينبثق أولا من فرادة التجربة وخصوصيتها. ومن تقاليد النص الراسخة ثانيا، وهو ثالثا استجابة للسياق العام أو الظرف المعيش. تعمل هذه الثلاثية متعاضدة متراكبة، وبها لا يختلف إيقاعُ نصٍّ ما عن إيقاع نصٍّ آخر فقط، بل يتحدد بها أيضا حظُّ النصوص من العمق والتسطح، أو الثراء والفقر.

وهذا التكون المتنوع للإيقاع في النص الأدبي يجعله أحد الروافد المُشَكِّلَة للرؤية الكلية والمُتَشَكِّلَة بها الرؤية في آن، وينأى به عن أن يكون مجرد سبيلٍ تجنيسيٍّ، أو إجراء تحسيني عار عن الدلالة.

وإذا كان الإيقاعُ إبداعًا فرديا شكلته التجربة، وإذا كانت التجربةُ تنبثق من سياقها وعصرها، فإن هذا يشير – وَفْقًا لإليوت– إلى أن هناك روابط «كثيرة لم تستكشف بعد، ولعلها غير قابلة كليا للانكشاف بين إيقاع الشعر وما يمكن أن يُدْعَى دون تشدد إيقاع العصر»(1).

ينتمي الإيقاع إلى الفعل الإبداعي المتفرد، أي أنه ينتمي إلى الخاص المتجدد، وفي هذا الخاص يتخلق نظامه الذي لا يخضع لقانون خارجي أو قَبْلي. وهذه الخاصية النوعية للإيقاع – فوق أنها جعلته بحثا غير مكتمل، وقانونا غير متشكل– مصدر خصوصيته وثرائه ومحورية دوره في كل عمل إبداعي، ولذا وجب البحث باستمرار عن ماهيته ووظيفته، بالرغم من صعوبة ذلك.

وإذا كان الإيقاع ينتمي إلى الفعل الإبداعي، فإنه – كما يرى (بارتون جونسون)– «كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي. إنه متغير والوزن ثابت. فالوزن نمط مجرد يُتَعَرَّفُ عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آليا. والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوما أساسيا في التأثير الجمالي العام للنص»(2).

فالوزن – مهما يتنوع – يشكل الجانب القاعدي؛ فهو ناتج مجموعة من التفعيلات، ولذا فهو ذو طبيعة ثابتة، وفاعليته الحقيقية مرهونة بامتزاجه بالإيقاع، الذي هو «الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة»(3).

فالوزن يضع الحرية في نسق محدد، وإليه يعزى التوقع الشعري، الذي «يمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع»(4).

فالوزن يشكل الإطار الموسيقى للشعر، والإيقاع يشكل روحه، والقدرة على التوفيق بينهما تمنح التجربة أهميتها، وقدرتها على التأثير؛ فـ « أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى، وأكثرها حيوية، هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العقلية»[5].

الوزن – إذن – أحد نواتج الإيقاع[6]. والإيقاع ناتج عن التجربة وكيفية تمثلها والتعبير عنها، فهو أوسع مدى من الوزن ومن التشاكل اللغوي، واختزاله في الوحدات الصوتية الحسية ضرب من التبسيط المخل[7].

وعلي ذلك، فمن الضروري أن يتجاوز الإيقاع هذا البعد– الذي قد لا يفترق فيه النص المدحي عن النص الغزلي، أو النص المعاصر عن القديم كثيرا – إلى أفضية مغايرة. «فمن الضروري أن يتمدد مفهوم الإيقاع ليستوعب ما هو مدرك بالحس والذوق والذهن»[8].

وهذا ما أكده «ريتشاردز» الذي يرى «استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع، وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول، وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول»[9]. ويؤكد د. «شكري عياد» أن مقصد «ريتشاردز» من الإيقاع «كان – دون شك – التأليف بين الأفكار؛ ولعل الوزن الشعري والتناسب الصوتي لم يخطرا بباله»[10].

وإذا كان الإيقاع هو التأليف بين الأفكار، فإنه لا يدرك بمعزل عن فرادة التجربة؛ التي ترتبط – دون شك – بحركة الدفقات الشعورية التي تقدم نمطا معينا من الحركة تصوغ شكلَ الإيقاع في النص وتحدد مساراته «فالإيقاع يتبع مبدئيا حركة القصيدة ويتشكلُ بوصفه أحد أهم عناصرها، ولذلك فلا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة»[11].

فالإيقاع – في ضوء ما سبق– هو «انتظام النص الشعري بجميع

أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كُلَّ عَلاقات التَّكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، مُكَوَّن من إحدى تلك العَلاقات أو بعضها. وليس يعني أيٌّ من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئا ذا بال، إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع مختلف أطرافه»(12).

فالحركة الإيقاعية تبدأ مع بداية التجربة، وتظل سارية في النص كله، تنسرب فيه بشكل ظاهر أحيانا وخافٍ في أحيان أخرى. وهذا يتطلب من الباحث جهدا خاصا في تبين «فاعلية هذا الإيقاع في تشكيل المعنى. قد نحس إحساسا قويا بهذه الفاعلية وتأثيرها في تثبيت العمق المعنوي، لكن دراسة الكيفية التي تؤدي فيها هذه الفاعلية عملها قد تكون بعيدة عن قدرتنا على الإحاطة بكل جوانبها؛ إذ مهما حاولنا إدراك بعض الظواهر الإيقاعية وتفسيرها فإن ظواهر أخرى تظل بحاجة إلى إحساس خفي خاص بعيد عن أي تفسير ممكن»(13).

وهذا الخفاء أمر منطقي، وبخاصة حين يقع البحث في منظومة علائقية معقدة تضم المبدع ونصه من ناحية، والنص ومتلقيه من ناحية ثانية، والنص وتقاليده من ناحية ثالثة. فلكل نص إيقاعه الفريد الذي يحاول الشاعر من خلاله «أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك «التوقيع» الموسيقي الذي يعد أساسيا في كل عمل فني. ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي، والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر»(14).

وبدهي أن الوصول إلى إنجاز يستوعب هذا التصور عليه أن يتجاوز البيت الواحد والشاهد المفرد الذي قد يضع أيدينا على حقائق كثيرة، ولكنها تظل- على الرغم من كثرتها- بلا رابط يمكننا من الوصول إلى الرؤية التي تلاقت بها هذه العناصر والأجزاء، واتحدت بها ومن خلالها المفاهيم، لتقدم رؤية خاصة لهذا النص تميزه عن غيره. كما أنه- وهذا لا يقل أهمية عن سابقه- لا يضع أيدينا على خصوصية إيقاعية يفترق بها النص المدحي عن الغزلي، ولا النص الحديث عن القديم، بل يستوي به كل النصوص في كل العصور.

ومن أجل ذلك، اتخذت هذه المقاربة البنى الكلية للنص مرتكزا الدرس الإيقاع، بوصفه أحد البنى الجوهرية التي لا يمكن تصورها، أو تبين فاعليتها بمعزل عن البنى الكلية المكونة للنص. وهذا يلزمنا أن نقدم نصا كاملا أو بنية دلالية ذات نسق دلالي مستقل.

*

لقد اختارت هذه المقاربة أن تطبق هذا التصور على النص القديم، وعلى غرض المدح في العصر الأيوبي بخاصة، للأسباب التالية:

أولا: إن إيقاع النص القديم لا زال - في كثير من الدوائر- متهما بالفقر والرتابة، ومن المعلوم أن هذه المقولة كانت الحافز الأظهر للخروج على هذا البناء الإيقاعي.

ثانيا: إن المدح هو اللون البياني الأكثر عرضة للانتقاد قديما وحديثا، فحوكم مرارا بمقياس أخلاقي خارجي، وغير مرة بمقياس منهجي داخلي، جعله في نهاية الأمر مسؤولا عن سيادة نمط الفحل وتعثر خطى الديمقراطية في العالم العربي(15).

ثالثا: لقد آثرت هذه المقاربة نصا أيوبيا لأمرين:

الأول: تمتع هذا العصر (567هـ/1171م -648هـ/1250م) في ذاكرة

التلقي بحضور خاص؛ أوجدته انتصاراته الباهرة. الأمر الذي جعله أحد أهم العصور التي شهدت ازدهار المديح. يتأكد لنا ذلك من ملاحظة تقدم غرض المديح لدى جل شعراء هذه الفترة[16].

الآخر: الرغبة في مراجعة أحكام القيمة التي انتهت إلى القول بجمود الشعر وغيره من الفنون في هذا العصر وما تلاه.

في هذا الضياء، وبعد قراءة فاحصة لشعر المديح في عصر الأيوبيين يمكن القول: إن هذا النص تتعدد أنماطه الإيقاعية وتتنوع، وهذا يمكنه من الاتفاق مع النصوص السابقة، ويمكنه أيضا من الاختلاف معها، ليقيم إيقاعه الخاص، المنبثق من إيقاع عصره.

تقتصر المقاربة هنا على النمط الإيقاعي الأبرز لهذا النص، واضعة إياه في ظرفه وعصره، وتقاليد جنسه، وبناه الجزئية والكلية[*] التي انشغل بها المديح على امتداد رحلته الطويلة. وهذا ما نطلق عليه:

الإيقاع المركزي:

ينطوي النص المدحي – بشكل عام – على منظومة مفهومية[17] تدور كلها حول الممدوح/ المركز/ المتفرد. حيث يغدو الممدوح مركزا لدائرة يزداد اتساعها باتساع الفضاء النصي وامتداده. في هذه الدائرة تبدو المفاهيم في حالة حركة جدلية يأخذ كل منها من الآخر ويعطي؛ فالمفاهيم تتحرك من المركز إلى الأطراف حركة تنعكس على المركز عمقا واتساعا. وهذه الحركة تبلور لنا ما يمكن تسميته بالإيقاع المركزي، الذي يمكننا من الحديث عن علاقة البيت الأول بالبيت الأخير، وعن علاقة النص برمته بمركزه على امتداد أبياته.

فهذا الإيقاع يمكن ملاحظته من خلال الطبقة الدلالية التي يضيفها كل مفهوم لاحق لسابقه؛ فتأثير الإيقاع «يعتمد على ما إذا كانت هناك علاقة تربط بين الأجزاء التي يتألف منها الكل»[18].

يعد هذا النمط الإيقاع الرئيس للنص المدحي؛ فهو يستمد جذوره من تقاليده الراسخة، وكان لزاما على المبدع أن يرضخ له رضوخه لسلطة التلقي التي شكلت هذه التقاليد وتشكلت بها، فلا يزيدها تقدمُ السنين، وتراكمُ النصوص إلا رسوخا. ويمكن تلمس هذا النمط في كل نص مدحي، لا يرتبط بحدث تاريخي محدد، ولكنه يسعى فقط إلى امتداح النموذج الإنساني المتعالي.

وقد ارتأينا أن نثبت النص المستشهد به كاملا في صدر الدراسة، وألا نحيل المتلقي على الديوان، رغبة في تيسير المتابعة.

يقول البهاء زهير: (الكامل)

1 – وَلَقَد سَعَيتُ إلى العَلاءِ بِهِمَّةٍ ... تَقضي لِسَعيِي أَنَّهُ لا يُلحَقُ
2 – حَتّى وَصَلتُ سُرادِقَ المَلِكِ الَّذي ... تَقِفُ المُلوكُ بِبابِهِ تَستَرزِقُ
3 – وَوَقَفتُ مِن مَلِكِ الزَّمانِ بِمَوقِفٍ ... أَلفَيتُ قَلبَ الدَّهرِ فيهِ يَخفِقُ
4 – فَإِلَيكَ يا نَجْمَ السَّماءِ فَإِنَّني ... قَدْ لاحَ نَجْمُ الدِّينِ لي يَتَأَلَّقُ
5 – الصالِحُ المَلِكُ الَّذي لِزَمانِهِ ... حُسْنٌ يَتيهُ بِهِ الزَّمانُ وَرَونَقُ
6 – مَلِكٌ يُحَدِّثُ عَن أَبيهِ وَجَدِّهِ ... سَنَدٌ لَعَمْرُكَ في العُلى لا يُلحَقُ
7 – سَجَدَت لَهُ حَتّى العُيونُ مَهابَةً ... أَوَ ما تَراها حينَ يُقْبِلُ تُطرِقُ
8 – رَحْبُ الجَنابِ خَصيبَةٌ أَكنافُه ... فَلَكَمْ سَديرٌ عِندَها وَخَوَرْنَقُ
9 – فَالعَيْشُ إلا في ذَراهُ مُنَكَّدٌ ... وَالرِزقُ إلا مِن يَدَيهِ مُضَيَّقُ
10 – يا عِزَّ مَنْ أَضْحَى إِلَيهِ يَنتَمي ... وَعُلوَّ مَنْ أَمْسى بِهِ يَتَعَلَّقُ
11 – أَقْسَمتُ ما الصُّنْعُ الجَميلُ تَصَنُّعٌ ... فيهِ وَلا الخُلُقُ الكَريمُ تَخَلُّقُ
12 – يَدعو الوُفودَ لِمالِهِ فَكَأَنَّما ... يَدعو عَلَيهِ فَشَمْلُهُ يَتَفَرَّقُ

13 – أَبَداً تَحِنُّ إلى الطِراد جِيادُهُ فَلَها إلَيهِ تَشَوُّفٌ وَتَشَوُّقُ
14 – يُبدي لَسَطوَتِهِ الخَميسُ تَطَرُّباً فالسُّمرُ تَرقُصُ وَالسُّيوفُ تُصَفِّقُ
15 – في طَيِّ لامَتِهِ هِزَبْرٌ باسِلٌ تَحتَ العَريكَةِ مِنهُ بَدرٌ مُشرِقُ
16 – يُروي القَنا بِدَمِ الأَعادي في الوَغى فَلِذاكَ تُثمِرُ بِالرُؤوسِ وَتورِقُ
17 – يَمضي فَيَقْدُمُ جَيْشَهُ مِنْ هَيبَةٍ جَيشٌ يَغُصُّ بِهِ الزَّمانُ وَيَشرَقُ
18 – مَلأَ القُلوبَ مَهابَةً وَمَحَبَّةً فَالبَأسُ يُرهَبُ وَالمَكارِمُ تُعشَقُ
19 – سَتَجوبُ آفاقَ البِلادِ جِيادُهُ وَيُرى لَهُ في كُلِّ فَجٍّ فَيلَقُ
20 – لَبَّيكَ يا مَنْ لا مَرَدَّ لأَمرِهِ وَإذا دَعا العَيُّوقَ لا يَتَعَوَّقُ
21 – لَبَّيكَ يا خَيْرَ المُلوكِ بِأَسرِهِمْ وَأَعَزَّ مَن تُحدى إلَيهِ الأَينُقُ
22 – لَبَّيكَ أَلفًا أَيُّها المَلِكُ الَّذي جَمَعَ القُلوبَ نَوالُهُ المُتَفَرِّقُ

*

يحدد النص منذ البداية مركزه. وهذا هو ما يميز النص المدحي بشكل عام، فهو نص يدور حول الممدوح، بوصفه مثالا رمزيا فائقا حينا، وحول مُنْجَزه المتعالي على التكرار حينا آخر. وفي الحالين يشكل الممدوح مركز النص. وهذا ما يجعل هذه البنية تمتاز بإيقاع يتحرك من المركز إلى الأطراف، ومن الأطراف إلى المركز مرة أخرى؛ فتتعاظم طبقاته الدلالية ويتراكم بعضها فوق بعض.

يُشَكِّلُ الدَّال (ملك) المركز الذي تدور حوله المفاهيم التي انشغل بها النص، لترتد إليه مرة أخرى، وتظل في هذه الحركة التبادلية من الملك / المركز، إلى الأطراف/ المفاهيم، وهي ليست حركة آلية فارغة من المعني، ولكنها تعود في كل مرة محملة بالمعنى إلى المركز، مجتذبة – في هذه الحركة – أفضية

مختلفة، ولكنها – وهذا ما يحقق لهذا الإيقاع سيمتريته وتناغمه– منتظمة انتظاما فائقا، عبر أداء لغوي دال على المركز، فقد يكرر لفظ الملك، أو يستبدله بالضمير الظاهر حيناً والمضمر حينا آخر.

ولا شك أن الإيقاع على هذا النحو له فاعليته في تحقيق السبك النصي(19)، بما يوفره لسطح النص من ترابط لغوي محكم، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى ترابط عالم النص وتماسك أجزائه.

يؤسس كل بيت منفردا، وكل مجموعة أبيات مجتمعة، لإضافة دلالية جديدة تضاف إلى المركز، الذي يزداد عمقا وتكتسب دائرته مزيدا من الاتساع. وعلى هذا النحو يمكن النظر إلى منطلق الإيقاع وتنويعات الأطراف على المركز:

أولا: **السعي والوقوف**:

السعي حركة محددة نحو هدف ما، هو ما سيتوقف إزاءه النص. والسعي والوقوف هما فعل المبدع، أو هما حركة الخارج إلى الداخل، الذي هو اكتشاف للمبدع واستحقاق لإرادته.

لابد للسعي من الوقوف عند نقطة محددة، تُشَكِّلُ هَدَفَ الحركة، وهي «العلاء/ سرادق الملك». ومن المنطقي أن ينشغل النصُّ بهذا المركز الذي استحق كل هذا العناء.

وشأنُ السَّعي أن يفضي إلى نوع من المعرفة، وشأن المعرفة كثرة علامات التثبت التي يريد النص أن يوجه متلقيه إليها. وهنا يزداد حضور الدوال المكررة، الدالة على التثبت والفرحة بالوصول، والرغبة في نقل هذا الكشف إلى المتلقي:

فتكرار المادة «سعى» المسندة إلى (تاء) المتكلم أولا في (سعيت)،

والمضافة إلى (ياء) المتكلم ثانيا في (سعيي) - في البيت الأول - يؤكد خصوصية «السعي»، والمسافة التي تفصل بين الذات وموضوعها، كما يؤكد الوعي بوعورة الطريق، ومقدار ما يتطلبه من جهد وثقة في قدرة الذات على الوصول إلى الهدف. ومن ثم فالسعي ليس ترفا، والساعي ليس متخبطا، إنه مُصِرٌّ عبر الفعل الماضي المؤكد بـ (لقد) على الوصول، واثق من نفسه، عالم بعجز الآخرين، لذا كان السعي دائما (لا يلحق).

في هذا الإطار الذي تجشمت فيه الذات كل هذه الصعاب، وأنفقت كل هذا الجهد، من المنطقي أنها حين تصل إلى مرادها تستشعر لذة الوصول وفرحة تحقيق الهدف، وهنا يتكرر دال (الملك) خمس مرات، في أربعة أبيات، جاء مفردا أربع مرات، وجاء على صيغة الجمع مرة واحدة في سياق المقارنة بين الملك وغيره من الملوك الذين يقفون ببابه يطلبون العطاء.

تنتشر أصوات «المد واللين» في الأبيات الثلاثة الأُوَل (خمس عشرة مرة) وفي هذا النموذج بشكل عام، لتضفي على الهدف المنشود من حركة السعي "الممدوح" أبعادا إضافية تجعل المركز ممتدا في الفضاء امتداد الآمال في الوصول إليه. فأصوات اللين تتميز بامتداد مساحتها الصوتية، امتدادا يكسب الوحدة اللغوية أبعادا إضافية فوق طاقتها المعجمية.

تكتسب الفرحة بالوصول مزيدا من الحضور بالتركيز على لقب آخر أكثر خصوصية عرف به الممدوح وهو «نجم الدين» عبر مقارنته بنجم السماء:

فَإِلَيكَ يا نَجمَ السَماءِ فَإِنَّني   قَد لاحَ نَجمُ الدينِ لي يَتَأَلَّقُ

لنجم السماء أهمية بالغة في الهداية والإرشاد، لكن النص قد وجدَ نَجْمَه الأعلى القادر على توفير أسباب للهداية لا تُضَارَع، فلم يعد بحاجة إلى

ما سواه. لقد انضم نجم السماء إلى الملوك طالبي الرفد، لقد لَفِظَ النص كل هذه المراكز المتوهمة بعيدا ليضعنا إزاء مركز واحد، شديد الحضور.

لا تكتمل فرحة الوصول إلى الملك إلا بالاطمئنان إلى قدرته على الزمان، ما مدى هذه القدرة ؟، وإلى أي حد يمكن الركون إليها ؟ فالثقة في قدرة الملك على الحماية والمنعة أحد أهم أسباب التسليم والإذعان. فالخوف من الزمان وقدرة الملك على كفاية رعيته صروفَ الدهر هو أحد المفاهيم القارَّة التي انشغل بها المديح. وهذه القدرة تعلل للتركيب المجازي الذي يخفق فيه قلب الدهر:

وَوَقَفتُ من مَلِكِ الزَمانِ بِمَوقِفٍ ... أَلفَيتُ قَلبَ الدَهرِ فيهِ يَخفِقُ

لا يريد النص من الملك أكثر من تأمينه غوائل الأيام، ولعل شدةَ ضغط هذا المفهوم – على المستوى الإنساني العام – سببُ هذا الاستدعاء السريع:

الصـــالِحُ المَلِــكُ الَّذي لِزَمانِـهِ ... حُســنٌ يَتيـهُ بِهِ الزَمـــانُ وَرَونَــقُ

قد يدل التكرار، في عمومه على التأكيد، ولكنه أيضا قد يدل على ما يقابل ذلك، يدل على القلق والشك، وتظل إشكالية الزمن الذي يتيه على غيره من الأزمان مجرد أمنية من الأماني، فأن يكون الممدوح قادرا على الحماية من غوائل الدهر هي مجرد أمنية مطلقة، تتأبى على التحقق والنفاذ، ولكن الإنسان لا يملك في النهاية غير البحث، والسعي عمن يمكنه احتواء الأمنية، وإتاحة الفرصة للحلم أن ينمو بدل أن يموت.

ثانيا: التعريف والتأصيل

من التعريف والتأصيل تبدأ هذه الحركة، التي تضاف إلى الوقوف السابق، وهذا الترتيب يعكس منطقا يريد أن يحرر الدال قبل أن ينطلق في تبطينه بالدلالات التي ستتوالى تباعا، فالنص لا يكتفي بالملك، ولا بـ «بنجم

الدين»، بل يصر على البحث عن أبعاد للمركز تؤهله لأن يكون صاحب هذا الامتياز:

مَلِكٌ يُحَدِّثُ عَن أَبيهِ وَجَدِّهِ سَنَدٌ لَعَمرُكَ في العُلى لا يُلحَقُ

ترتد هذه الحركة على الملك نجم الدين/ المركز، فهو يكرر الدال الأول مسندا إليه الفعل (يحدث)، وهنا لا يكتفي النص بالأب، بل يتجاوز ذلك إلى الجد، وهذا هو التحرير الذي يمارسه النص على اللغة والإنسان. ولا تفوتنا هذه الإشارة إلى السند، الذي هو أحد اصطلاحات المحدثين، فقد انتهي النص، فيما سبق، من المتن؛ أي أنه قد تحقق من أبعاد المركز سندا ومتنا. تؤسس حركة التأصيل في هذا البيت للمركز الذي وقف إزاءه النص؛ لتنطلق إلى آفاق المفاهيم التي يراه جديرا بها.

ثالثا: رحب الجناب

يمثل المدح بالكرم عصبا رئيسا في نص المديح، وهو هنا حركة إيقاعية ضمن منظومة شاملة، تلي على وجه الخصوص الحركة السابقة. فالذي لا شك فيه أن ترتيب المفاهيم له دلالة تكشف عنها العلاقات بينها. وهنا، يجب التنبه لدلالة الظهور المبكر للكرم، فهو الحركة الأبرز المرتدة على المركز، وهي تلي حركة التأصيل السابقة، الأمر الذي يجعل منه، في النهاية، نتيجة مترتبة على التأصيل والتجذير النصي للممدوح في التاريخ:

رَحبُ الجَنابِ خَصيبَةٌ أَكنافُهُ فَلَكَم سَديرٌ عِندَها وَخَوَرنَقُ

يستهل التأسيس لمفهوم الكرم بالتعبيرين الكنائيين «رحب الجناب»[21] و«خصيبة أكنافه»[22]. وهما كنايتان تلتقيان حول دلالات الكرم كما كان ينظر إليها العربي. فالجناب الرحب هو المكان الذي يحيا فيه الكريم، وهو الرحل، كما تقول المعاجم. والكنف هو الظل والحماية وهو الناحية أيضا. فإذا كانت الكناية تؤدي المعني بشكل غير مباشر، فالمرسل «يريد إثبات معنى من

المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه»(23).

وإذا كان هذا هو الحد البلاغي للكناية، فإنه يفتح النصَّ على مستويين من الدلالة، مستوى واقعي صلب، وآخر معنوي رهيف، كما يفتح النصَّ أيضا على واقعين زمنيين: واقع آني ظرفي، وآخر مطلق متحرر. أي أن النص قد امتدت آفاقه إلى آماد حضارية شديدة الخصوصية، وهذا ما يجعل الكناية واحدة من التعابير المجازية الخاصة، «فإذا كانت الاستعارة تعبر بمفاهيم، فإن الكناية تحيل بكيانات، والاستعارة غالبا ما تكون تصورية، في حين أن الكناية غالبا ما تكون مرجعية»(24).

فهذا الامتداد يجعل النص مشدودا إلى الواقع، ويجعل الكناية أكبر من مجرد تركيب مجازي. إنها مجاز له بالواقع الخارجي أوثق الأواصر، بل إن تجاهل هذا الواقع أو الجهل به قد يجعل بعض الكنايات عصية على الفهم. وهذا الامتداد يجعل الكناية تجاوز بعدها التركيبي المغلق، فتغدو شاهدا على مجموعة القيم الحضارية الفاعلة في عصر ما، وحافظا لها من الضياع.

ولا تنتهي الكناية في الشطر الأول، بل تشدها كم الخبرية إلى كناية أخرى في الشطر الثاني، تسهم في إضفاء أبعاد دلالية أخرى على الكنايتين السابقتين، أبعاد تاريخية باذخة الحضور، فـ (السدير، والخورنق) قصران لـ «النعمان بن المنذر». فهذه الإضافة تمنح الدلالة الكنائية أفقا حضاريا، له في ثقافة المتلقي حضور كاد من فرط تميزه أن يكون أسطوريا.

نحن إزاء حركة لها أبعاد موضعية واضحة، ولها أيضا أبعاد تاريخية قادرة على التحليق بموضوعها في أفضية خَلَّاقَة. فهذا الانفتاح الدلالي لآفاق الكناية يعلل لما يليه، فإذا كان الممدوح على النحو السابق، فالنتيجة التالية تكون مشروعة مبررة:

فَالعَيشُ إِلّا في ذَراهُ مُنَكَّدٌ وَالرِزقُ إِلّا مِن يَدَيهِ مُضَيَّقُ

تزداد عبر التوازي النحوي[25] المظاهر الموسيقية للإيقاع، فدوال الشطر الأول وبنيته النحوية تتطابق مع دوال الشطر الثاني وبنيته النحوية أيضا، ويمكن متابعتها على هذا النحو:

فَالعَيشُ = وَالرِزقُ

إِلّا في = إِلّا من

ذَراهُ = يَدَيهِ

مُنَكَّدٌ = مُضَيَّقُ.

لقد حرص النص في البيت السابق على تقديم مفهوم مطلق للكرم عبر الكناية، ولكنه هنا يُحَدِّده نوعا ما، فهل يريد النص أن يؤطر المطلق السابق في المُحكم الحالي ؟، فالحالي يتعلق بالمعتفين، والسابق يتعلق بالمانح. ولا بد من مجال تتكشف فيه وبه المقدرة، يحدد الحالي للمعتفين ما يمكن أن يحصلوا عليه، لكنه أيضا يحذرهم من البعد عنه والتحلق حول غيره.

إن الكيفية التي يقدم بها التقسيم التركيبي تُعَضِّدُ هذا المعنى، حيث تنهض كل وحدة في موازاة أخرى، لا فراغ يمكنه أن يذهب بالدلالة مذهبا يغاير ما ذهب إليه النص، فكل ثغرة قد أغلقت، ومن ثم بدا كرم الممدوح للمتلقي ممتدا منتشرا في كل مكان، فلا سبيل أمامك إذا أردت رغيد العيش ووفير الرزق إلا الممدوح. وهذا التوجه يبدو شديد الارتباط بمنظومة الفنون العربية، التي تترافد أفكارها من روح واحدة، فقد لاحظ النقاد هذا الزخم التشكيلي في فن «الرقش» وعزوا الدافع إليه «بأنه الفزع من الفراغ. وهذا الفزع قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم، ولكنه عند العرب يبدو متأكدا بنزعة مُلحة، وهي محاربة إبليس التي لا يقابلها بالأهمية إلا عبادة الله ذاته»[26].

لا ينفصل الفقر، بمفهومه العام، عن إبليس، كما لا ينفصل الفراغ عن الضياع والتيه في فيافي واسعة مترامية الأطراف. ولا بد من ملء الفراغ، ومحاربة الفقر، وهذا ما يحاوله التشكيل اللغوي والبناء المحكم.

يا عِزَّ مَن أَضحى إِلَيهِ يَنتَمي   وَعُـلوَّ مَن أَمسى بِهِ يَتَعَلَّقُ

لازلنا مع التقسيم، لا زلنا مع الشعر حين يصخب إيقاعه، وتجلجل أصواته في تناظرٍ وتوازٍ دال على عظم الدعوى وإغراء النتائج:

يا عز من = (يا) علو من

أضحى / أمسى

إليه ينتمي = به يتعلق.

تزداد البشارة مع امتداد المساحة الزمنية لأصوات اللين بروزا وحضورا، كما تزداد فاعلية التقسيم مع الترادف والتقابل تنوعا وشمولا. يترسخ هذا بتطابق الوقفة العروضية مع الوقفة المعنوية التي تشكلها الوحدتان: يا عز من (متفاعلن) = وعلو من (متفاعلن)، حيث يمنح التطابقُ المنشدَ الفرصةَ لتنغيم كلامه بما يجذب متلقيه نحو هذا الأفق، وبما يمنح هذا الأفق الفرصة – بفضل أصوات المد واللين – كي ينمو ويتعالى ويزداد تجسدا وحضورا.

لا تتمحور الفاعلية الخطابية للنداء في مجرد العلاقة المحدودة بين طرفين، يطلب أحدهما من الآخر أمرا ما. فالنداء دعوة تعتقد في التحلق حول الممدوح، وتتطلع إلى أفضية منتظرة يأتيها الناس زرافاتٍ ووحدانا، إنها تعني العزَّ والعلو لمن أرادهما. لا فراغات هنا أيضا، فما من سبيل سوى الممدوح، وما من هدف غير العز والعلو. فالتقسيم هنا يجسر المسافة بين الرغبة في معانقة الوجود المطلق وتجليات هذا الوجود.

أَقسَمتُ ما الصُّنعُ الجَميلُ تَصَنُّعٌ   فيهِ وَلا الخُلُقُ الكَريمُ تَخَلُّقُ

يمكننا أن نعد الجناس شكلا من التوريق، تماما كما يفعل الفنان العربي في الرقش، حيث تمتد التوريقات التشكيلية امتدادا غير نهائي، يمنح الذهن مزيدا من التحرر والانطلاق، وفي الوقت نفسه فإن هذا التشكيل ينتهي إلى أصل واحد، إلى جذر واحد لا يتجزأ، هو مصدر التعدد والتنوع. يجمع الجناس بين الوحدة والتنوع، منطويا على رمزية عالية، لا يتساوى فيها على المستوى القيمي الصُّنعُ مع التَصَنُّع ولا الخُلُقُ مع التَخَلُّق، فهناك قرابة لفظية، وهناك أيضا تقابل قيمي يَقْبَلُ الأولَ ويرفضُ الآخرَ. فأشكال البديع أكبر من أن تنحصر في مجرد التحسين أو الزخرفة الشكلية «فكثيرا ما أطل هذا الذي نسميه بديعا على إدراكات أسطورية ورمزية»[27].

نحن إزاء بنية موارة بالحركة تدعو متلقيها إلى أن يشارك في هذا البناء الخاص، تحفز فيه ملكة التشكيل كي يقارب بذهنه ما قد قاربه ببصره «إننا إزاء بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يولد جملة تكوينات متآلفة»[28].

يمكننا أن ننطلق من الجذر (صَنَعَ) إلى الصنع إلى التصنع... ومن الجذر (خَلَقَ) إلى الخلق إلى التخلق... فكل وحدة لها معناها المستقل بنفسه والمتصل بما قبله، وهكذا نجد أنفسنا في قلب نظام رمزي خاص يتخلق في رحمه تعدد كوني لا ينتهي، ولكنه يرتد إلى أصل واحد، له بلا شك، دلالته النابعة من الروح العربية التي مبعثها العقيدة الوحدانية[29].

يتابع النص:

يَدعو الوُفودَ لِمالِهِ فَكَأَنَّما ... يَدعو عَلَيهِ فَشَملُهُ يَتَفَرَّقُ

(يدعو لـ ... ويدعو على...) تتقارب الوحدتان صوتيا، ولكن بينهما نظام كامل من القيم والمفاهيم التي تنبثق من هذه الروح، فبين الأولى والأخرى الكثير من التقابل والتضاد داخل هذا النظام، فالكريم يدعو لـ... إيمانا منه بأن المال سوف يربو ويزيد، فلن يهلك منه شيء. أما المال في (يدعو على...)، فهو

حطام تذروه الرياح، بين الدعوتين إذن بَوْنٌ كبير، يسعى النظام القيمي الذي يقع مفهوم الكرم في العمق منه إلى التحلق حول (يدعو لـ) .

ولكن النص لا يريدنا أن نسلم بهذه التفرقة بين الدعوتين، إنهما داخل النص مشتبهتان، غير منفصلتين، تشدهما (كأنما) وتريدنا أن نقارب النص وفق هذه الرؤية. هذه الرؤية تخلص إلى تصور مطلق للكرم، تسيطر على الممدوح فيه فكرةُ العطاء، عطاء أسطوري لا يبقي على المال ولا يريد ذلك. إنه على الدوام ينبذ المال وينفض منه يديه، جاذبا أصحاب الحاجة، وهم (وفود).

رابعا: ارتداد القوة الباهرة وتمددها

هذه هي الحركة الإيقاعية الرابعة المرتدة على المركز؛ حيث المرسل واقفا أمام «ملك الزمان». يشد ضميرُ الغائبِ المسيطرِ هنا حركةَ هذا المفهوم إلى المركز، البؤرة التي لا يريدنا أن ننشغل عنها بغيرها، بما يعمل على استكمال جوانب الصورة المكثفة التي أطلقت في بداية النموذج، وتولت الحركات الإيقاعية المتتابعة توسيعها وتجذيرها.

لنتذكر باستمرار أننا لا نتحدث عن حركات إيقاعية منفصلة، وإنما عن حركات متتابعة، تسلمنا كل حركة إلى التي تليها، وهذا التتابع يحتم وجود علائق بين المفاهيم. وهنا، يمكننا أن نتساءل عن العلاقة بين الكرم والقوة المبهرة، أو كيفَ أثَّرَ الكرم، الحركة السابقة، على القوة، الحركة التالية ؟ هنا يمكن للإيقاع أن يكون فاعلا في إيجاد العلاقة بين المفاهيم وعاملا مؤثرا في حبك النص وسبكه.

فالكرم ضرورة بها تستمر الحياة، وهو أيضا امتلاك، والامتلاك قوة، ولا بد أن يكون الممدوح كريما قويا، فلا يرى النَّصُّ وجودا لضعيف. بين الكرم والقوة كثير من العلاقات التي تسفر عن وجود خاص:

أَبَـداً تَحِنُّ إِلى الطِرادِ جِيادُهُ   فَلَها إِلَيـهِ تَشَـوُّفٌ وَتَشَـوُّقُ

ينطلق المفهوم من دال له خصوصيته الزمانية (أبدا)، فلا تغير يمكن أن يلحق هذه الرؤية، هنا مقاومة مطلقة، لا تخضع لمحددات الزمان أو مواضعات المكان. يرتبط الأبد بالدائم القوي، فالتأَبُّد كما تقول المعاجم: هو التوحش، وأَبِدَ الرجلُ أي توحش. يتعلق الزمن بجملة الفعل المضارع (تحن إلى الطراد جياده)، فالحَنينُ هو الشديدُ من البُكاءِ والطَّرَبِ، وهو صوتُ الطَّرَبِ كان ذلك عن حُزْنٍ أو فَرَحٍ. والطِرادُ هو الحركة المتتابعة، فاطَّرَدَ الشيءُ: تَبِعَ بعضُه بعضاً وجرى[30].

فالجياد إذن، نزاعة إلى اللقاء، وهو نزوع لا يخلو من قوة، ولا يخلو أيضا من فرحة لقاء المحب بمن يحب، هذا التصوير المطلق للحركة في الزمان يمنحها هذا البعد الأسطوري. ومن هنا، يأتي الجناس بين (تشوف وتشوق) ليتوج هذه الحركة الموارة بالفعل القوي في تناغم وتناسق يمنحه التجانس الصوتي – بوفرة أصوات الهمس – مزيدا من الإيحاء والتكثيف؛ حيث تتكرر (التاء والشين) مرتين، وتتكرر (الفاء والقاف) مرة واحدة. فالجناس شَكْلٌ من التتويج اللغوي لفعل الجياد التواق إلى الطراد. تتولى الأبيات التالية في هذه الحركة تدعيم هذه الدلالات:

يُبدي لَسَطوَته الخَميسُ تَطَرُّباً فَالسُّمرُ تَرقُصُ وَالسُّيوفُ تُصَفِّقُ

تتراكم أصوات الصفير المهموسة في هذا البيت بشكل ملحوظ؛ فتتكرر أصوات: السين ست مرات، الفاء أربع مرات، الصاد مرتان، الخاء مرة واحدة، الهاء مرة واحدة. والمهموسة دون صفير: القاف مرتان. والتاء أربع مرات. هذا التداخل المتناغم بين الصفير والهمس منح البيت هذا الإيقاع الخاص المُفْعَم بالفعل النشط، المُجَسد لرغبة في القتال ظاهرة لا تهدأ ولا تستقر.

تجسدت هذه الدلالات على نحو خاص في الفعلين (ترقص، تصفق) بما يجعلنا إزاء حركة فرحة، حركة منتظمة في إيقاع محدد بالرقص والتصفيق.

ولا يمكننا تجاهل تكرار صوت الراء ذي الطبيعة التكرارية (أربع مرات). الأمر الذي يجسد حركية المواجهة، التي يمكننا – بفضل ذلك – تمثلها مرة بعد أخرى.

فِي طَيِّ لامَتِه(31) هِزَبْرٌ(32) باسِلٌ تَحتَ العَريكَةِ(33) مِنهُ بَدرٌ مُشرِقُ

يخلو هذا البيت من الأفعال خلوا تاما، وهو يأتي بعد البيت السابق الذي شغلت منه الأفعال موضع الثقل. وهنا يتقدم سؤال كيف يمكن تصور السمر أو السيوف في غير الحركة والفعل؟

ولا تبعد الإجابة كثيرا، ففاعلية هذه الأدوات رهن بتصور المركز/ الممدوح، حيث يشدها ضمير الغائب إلى المركز، القادر على تفعيل وظيفتها وإكسابها المعنى. فهذا البيت يقوم بدور وظيفي يعلل لانفعال الخميس في البيت السابق، حيث تتجذر الدلالة بالاسمية وتكتسب بعدا إطلاقيا؛ لما للاسم من ثبات واستقرار.

فغياب الفعل لا يعني غياب الزمنية، ولكنه يعني تمددها الخفي في النص، فالزمن هنا هو المطلق. ومن ثم، فإن النص يؤسس لقوة أسطورية، توظف كل شيء لتمامها وكمالها.

تتمدد هذه الحركة عبر صوت (الراء)، الذي يتكرر أربع مرات، وعبر التقسيم في نهاية الضرب والعروض:

هزبر باسل – بدر مشرق.

يقبض البيت عبر التقابل بين الحرب والسلم على التمام والكمال، وهو ما يجعل هذه القوة قائمة على أساس عقلاني، يعي دائما مقدارها وغايتها، ويعي أيضا سلمه ومن تجب مسالمته.

يتابع النص:

يُروي القَنا بِدَمِ الأَعادي في الوَغى فَلِذاكَ تُثمِرُ بِالرُؤوسِ وَتورِقُ
يَمضي فَيَقدُمُ جَيشَهُ مِن هَيبَةٍ جَيشٌ يَغُصُّ بِهِ الزَمانُ وَيَشرَقُ

يؤكد هذان البيتان ما سبق أن قلناه عن القوة المطلقة، القوة غير الزمنية، ولكنها هنا تقدم تقديما يمكن تبين آلياته وإجراءاته؛ عبر التركيز على الكثافة الحضورية للفعل المضارع (يروي، تثمر، تورق، يمضي، يقدم، يغص، يورق). بل إن الأفعال فوق مضارعتها ذات ترتيب خاص يؤكد دلالات التتابع والاستمرار: إنها تثمر وتورق، يمضي فيقدم، يغص ويشرق. هذا التكثيف وهذا الترتيب منح هذا المفهوم بعدا حركيا، قادرا ليس على وصف القوة فقط، بل وتجسيدها أيضا. يتابع النص:

مَلأَ القُلوبَ مَهابَةً وَمَحَبَّةً فَالبَأسُ يُرهَبُ وَالمَكارِمُ تُعشَقُ
سَتَجوبُ آفاقَ البِلادِ جِيادُهُ وَيُرى لَهُ في كُلِّ فَجٍّ فَيلَقُ

يتوج التوازي النحوي الإيقاعَ، على مستويات الأصوات والتركيب والدلالة، ليعكس بذلك أقصى درجات الوعي الفني والأسلوبي. فعبر التقنية البلاغية «مراعاة النظير» – والتسمية تعكس هذا الوعي الأسلوبي من قبل المبدع بمستويات الصياغة المختلفة – يقدم البيت وعيا تقابليا مكونا من ثنائيتين متقابلتين تتمددان في تركيبين متقابلين:

مهابة: البأس يرهب.

محبة: المكارم تعشق.

يَشدُّ التوازي الدلالة إلى إرادة النص، وهي تنحصر في بعدين: المهابة وما ينتج عنها، والمحبة وما ينتج عنها. فالبيت الثاني بمثابة النتيجة لسابقه، حيث تتمدد دلالته الإيحائية عبر أصوات المد واللين(تجوب، آفاق، جياده، ويرى، له)، وهي دوال تشير إلى امتداد السطوة إلى المطلق المكاني. وهي نتيجة طبيعية لهذه القوة الأسطورية.

خامسا: التلبية والتحلق

تأتي الحركة الأخيرة بمثابة النتيجة المتوجة للمقدمات السابقة؛ فإذا كان المركز مَلِكًا باهرا، وكريما صالحا، وقائدا قادرا، فمن المتوقع أن يكون جاذبا، تدور حوله الأطراف، ومن المتوقع أيضا أن يتبنى النص هذه الدعوة. ومن الملاحظ هنا، أن هذه الدعوة ترتكز على التكرار الرأسي، الذي يظهر في النص للمرة الأولى؛ ولعل هذا النمط من أهم مظاهر التكرار التي يزداد بها ومن خلالها التضافر الأسلوبي حضورا ورسوخا:

لَبَّيكَ يا مَن لا مَرَدَّ لأَمرِهِ وَإِذا دَعا العَيّوقَ لا يَتَعَوَّقُ

لَبَّيكَ يا خَيرَ المُلوكِ بِأَسرِهِم وَأَعَزَّ مَن تُحدى إِلَيهِ الأَينُقُ

لَبَّيكَ أَلفاً أَيُّها المَلِكُ الَّذي جَمَعَ القُلوبَ نَوالُهُ المُتَفَرِّقُ

للصيغة الفعلية (لبيك) بإسنادها إلى (كاف) المخاطب وقع مقدس في نفوس المتلقين، فالتلبية أكثر من مجرد إقبال طرف على آخر. إنها تمحور المقبل حول المُلَبَّى. إنها إعلان قطعي الدلالة بالولاء والطاعة، لاسيما حين يأخذ هذا الإعلان شكل الدعوة الجماعية. فهنا تكتسب رمزية المدح والممدوح أبعادا جديدة؛ فاستغراق الذات الشاعرة في هذا النمط التكراري المتتابع يصل «بالصياغة إلى هذه الدرجة العالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، وهو ما يؤدي إلى تصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر ويتركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري»(34).

لا جدالَ حولَ النشوةِ الموسيقية التي يجسدها التَّكرار، ولكن قيمته الحقيقية لا تدرك بمعزل عن الحركة الدلالية المستفادة من المعجم المستخدم؛ حيث يؤسس كل بيت لدلالة جديدة تنطلق من اسم الفعل (لبيك)، الذي ينفتح على آفاق من التنوع المعجمي؛ فهي في البيت الأول تصل إلى النجوم

(العَيّوق)، وتشد إليها (الأَينُق) في البيت الثاني، وقلوب السائلين وطالبي العطاء في البيت الثالث.

هذا التنوع المعجمي يفتح الصيغة المُكَرَّرَة على حقول متباينة، يغدو بها ومعها الممدوحُ قيمةً رمزيةَ راسخة. وهنا، يمكننا الحديث عن تصاعد البنية الموسيقية إلى آفاق رمزية شديدة الثراء.

يعضد التكرارَ الرأسي للوحدات اللغوية المعجمية بنيةٌ صوتيةٌ شديدةُ التنوع والكثافة؛ فقد تكررت أصوات المد واللين (سبع عشرة مرة) واللام (عشرين مرة) والميم (تسع مرات). و(اللام والميم) من الأصوات البينية «شأنها شأن سائر الأصوات الصامتة، كالباء والتاء.. ولكنها، في الوقت نفسه، تفصح عن شبه ما بالحركات، أو الأصوات الصائتة من حيث النطق والأداء الفعلي»[35].

واللام والميم يشتركان مع الحركات في أهم خاصة من خواصها النطقية وهي حرية مرور الهواء، دون عائق أو مانع، والفرق بينهما يتمثل في أن هواء الحركات يخرج من الفم، في حين أن هواء (اللام) يخرج من جانبي الفم، وهواء (الميم) يخرج من الأنف. ولهذا يوصف هذان الصوتان إضافة إلى النون والراء بـ «أشباه الحركات»[36].

كل هذه المعطيات تجعلنا إزاء كون صوتي منسجم؛ حيث تلتقي جهارة اللام والنون مع وضوح أصوات «المد واللين» وجهارتها. هذا التشاكل يصب في بنيـة النداء المتمركز حول اسم الـفعل (لبيك) في ضرب من التحلق الجهير، لا يكتفي بإعلان موقفه فقط، بل يدعو الآخرين ويحرضهم على الفعل ذاته.

يتصاعد هذا البناء المتناسق المترابط إلى البنية التركيبية التي تنطلق من النداء في كل بيت لتدور حول بنية نحوية شديدة الترابط؛ فهي في البيت الأول جملة شرطية (وَإِذا دَعا العَيّوق لا يَتَعَوَّقُ)، وهي في البيت الثاني تتأسس على

صيغة أفعل التفضيل (وَأَعَزَّ مَن تُحدى إِلَيه الأَينُقُ)، وهي جملة الصلة في البيت الثالث (الَّذي جَمَعَ القُلوبَ نَوالُهُ المُتَفَرِّقُ). فالصيغ السابقة، هي تراكيب شديدة التحصن والتماسك والتكثيف الدلالي، المناسب تماما لبنية التفرد التي يؤسس لها النص.

ولا يمكننا أن نغفل ما يؤديه التكرار للتماسك النصي، فالحركة الإيقاعية التي أنتجت التكرار قد ضَفَّرت المستويات الصوتية والمعجمية والدلالية، الأمر الذي يؤول إلى تقديم نص متماسك تماسك الدعوة، مترابط ترابط القائمين عليها «فالتكرار يُعَدُّ ضربًا من ضروب الإحالة على سابق، بمعنى أن الثاني منهما يحيل على الأول، ومن ثم يحدث السبك بينهما، وبالتالي بين الجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الأول من طرفي التكرار والجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الثاني من طرفي التكرار»(37).

لقد استطاع التكرار – عبر تنوع الحقول الدلالية وامتدادها– أن يتجاوز ما ينتج عنه، عادة من تقدم الطاقة الإخبارية للنص على حساب الطاقة الإيحائية. فقد احتفظ النص بقدر من التوازن بين الطاقتين، فكان الإيحاء حيث تروم الرسالة التأثير، وكان الإخبار حيث تروم الرسالة الدفع والتحريض.

القافيــة:

من الضروري لأي مقاربة أن تسعى إلى استكشاف العلائق بين القيم الموسيقية للقافية والحركات الإيقاعية التي يموج بها النص؛ فالقافية قمة الإنشاد التطريبي الذي يصل إليه البيت، زمنيا حيث تَشْغَلُ نهايةَ البيت، وتطريبيا لانطوائها على كثافة صوتية تكرارية تتوالى في تواز وتتابع مستمرين. فالخليل يُعَرِّفُها بأنها «آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن الأول»(38).

يمنح هذا التعريف – بشكل خاص– الوحدات المعجمية القدرة على

تشكيل القافية كليا أو جزئيا، كما أنه ينسجم مع الطبيعة الخاصة للغة الشعرية، التي لا تمتد امتدادا أفقيا يتوقف فيه القول بتوقف الإنشاد، بل يظل التعلق بما قبلها وما بعدها شرطا ضروريا من شرائط الانسجام الصوتي والدلالي. «فهي بداية ونهاية في آن واحد. وذلك يجعلها مقطعا متوقفا يسعى إلى السيطرة على الزمن داخل بنية الثقافة الشفوية، ويعمل على تجميد هذا الزمن والتمكن منه حتى يستطيع النص أن يحيا حياته المستقلة ويعيش زمنه المتوقف، والممتد إلى ما بعد فترة إنتاجه»(39).

ومن هنا، كانت القافيةُ الأداةَ الأبرز «لتدمير التركيب الأفقي للغة، وإحلال التركيب العمودي مكانه. وذلك لأن مبدأ سطرية هذه اللغة يستند أصلا إلى الوحدات التي يتكون منها الكلام الطبيعي، أي الوحدات الصوتية، والوحدة المعجمية ثم الجملة، في حين أن القافيةَ وَحْدةٌ متمردةٌ على كل هذه التقسيمات المرتبطة باللغة الطبيعية»(40).

وهذا التمرد يستند إلى ما تنطوي عليه القافية من كثافة صوتية مُحَدَّدة، لها دورها الموسيقي، ولها وظيفتها ذات الأبعاد الدلالية والجمالية التي ينطوي عليها الخطاب النصي في جملته.

فدور القافية يتبدى عبر ثلاثة أبعاد: كثافتها الصوتية، وبنيتها الصرفية، وما ينشأ بين دوالها من علاقات عبر توزيعها على المحاور الدلالية، أو مفاهيم البنية الكلية. وهذه الأبعاد ستكون منطلق المقاربة:

البعد الأول: كثافة القافية:

تتسم القافية هنا بتوسط كثافتها؛ حيث تتكون من: (الروي وحركة الوصل) الذي تمثله هنا (القاف) المضمومة. وهذا يعني أن النص يخفف من التكرار الصوتي لحساب المنجز الفعلي الذي تنطوي عليه دوال القافية، كما سيأتي، ولكن لنتوقف هنا إزاء هذا الحرف المكرر.

يعد صوت (القاف) من الأصوات التي يتوسط شيوعها رويا حسب تصنيف د. «إبراهيم أنيس» الذي صنف حروف الروي حسب درجة شيوعها إلى أقسام أربعة، تأتي (القاف) في القسم الثاني منها، وهذه الحروف هي: «القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم»(41).

القافية إذن، من الأصوات التي يتوسط مجيئها رويا، وهذا يعني أن القيم الموسيقية المتولدة عنها هي قيم متوسطة الحضور لدى المتلقي.

ولكن يلاحظ أن صوت الروي لا يقف وحيدا في نهاية البيت، فالقافية باستمرار تدعم وجودها الخارجي بوجود داخلي يكثف إيحاءها؛ فصوت القاف يتكرر داخل النص (أربعين) مرة، أي أن حظَّ كل بيت منه يصل إلى (1.8 ٪) تقريبا. وهذا يعني أن دور القافية لا يقف عند مجرد التكرار المنتظم الدال على نهاية البيت لتملي علينا الرجوع إلى السطر، ولكن دورها يتسع لما هو أكثر من ذلك، فهي تلقي امتدادها على النص برمته، وبخاصة حين تدعم وجودها بتجانسات صوتية تمتد على مدار النص. فالقافية تشير إلى نهاية الإنشاد، معلنة زمن التوقف(42).

ولعل هذه الملاحظة ترتبط أكثر بالثقافة الشفهية، التي تزداد فيها أهمية القافية؛ فتوقف الإنشاد توقف لزمن النص؛ كي يسبح في فضاء من التوازي الصوتي الذي يبرز إيقاعه بكثافة القافية، وهنا يمتد النص إلى ما بعد زمن إنتاجه. وعلى هذا تغدو القافية آلية استمرار للنص.

البعد الثاني: البنى الصرفية لدوال القافية:

تنطوي دوال القافية على البنى الصرفية الآتية:

1 – **الفعل المضارع:** «يلحق، تسترزق، يخفق، يتألق، يلحق، تطرق، يتعلق، يتفرق، تصفق، تورق، يشرق، تعشق، يتعوق».

2 – **الاسم:** «رونق، خورنق، فيلق، الأينق».

3 – **اسم الفاعل:** «مشرق، المتفرق».

4 – **اسم المفعول:** «مضيق».

5 – **المصدر:** «تخلق، تشوق».

يلاحظ أن الفعل المضارع يتقدم بشكل ملحوظ؛ حيث يتردد (ثلاثَ عشرة) مرة، وهذا يعني أن القافية ترتكز على الدلالة التجديدية التي يمنحها لها الفعل المضارع، وتزيدها المشتقات تأكيدا. الأمر الذي يجعلها ترتكز على البعد الإنجازي المرجو من الممدوح، فالاحتفاء بالممدوح يتعلق بما يرجى منه، وهو ما تنتفي معه مقولة التملق الباطل التي اتهم بها النص المدحي، ويؤكد من جانب آخر على أن هذا النص ينطوي على رسالة "ما" لا تنفصل دلالاتها عن رؤاه، ولا عن تقاليده.

وبالمقابل يتضاءل الاسم، فلا يتكرر غير أربع مرات، بما يعكس سطوة الفعل وغلبة الحركة على السكون.

ولا ينفصل هذا البعد عن الحركات الإيقاعية الدلالية التي يؤسس لها النص، ويتأسس عليها، فمركزية الممدوح هي المنتج لهذا التكثيف الفعلي المتعلِق به، حيث يكتسب المركزُ بالقافية «أبعادا برجماتية تتعلق بالمتلقين، وبالظواهر النفسية والحياتية والاجتماعية المرافقة لاستعمال هذه الرموز وتوظيفها»(43) وهذا ما يجعل القافيةَ إضافة دلالية تصب في الانسجام الإيقاعي في توازيه وتواليه.

البعد الثالث: العلاقات الدلالية بين دوال القافية:

يمكننا في بحثنا عن التكامل الصوتي الدلالي في بنية القافية تصنيف دوالها تبعا للمفاهيم التي يؤسس لها النص على النحو التالي:

1 – **السبق والتقدم:** «يلحق، يتألق، رونق، يلحق، يتعلق».

2 – **القوة والبأس:** «يخفق، مشرق، تورق، تصفق، فيلق».

3 – **الكرم والعطاء:** «تسترزق، يشرق، تعشق، المتفرق».

من الواضح أن الدوال الضامة لأصوات القافية تدور حول المفاهيم المؤسسة لمعنى التفرد، الذي يشغل فيه الممدوح مركز الحركات الإيقاعية، التي تنسجم معها القافية انسجاما يدعم الجانب الإنجازي القائم بالفعل أو الذي يدعو النص مركزه إلى تبوئه واعتلائه. وهذا يجعلنا نطمئن إلى تمكن القافية من النص.

* *

إن الإيقاع النصي، في ضوء ما سبق، تمتد عناصره داخل النص لتضم البنى الكلية والوحدات الصوتية والمعجمية والتركيبية، مكونا «علاقة خاصة دقيقة بين هذه العناصر، علاقة تحدد أمكنتها ونوعياتها وأحجامها وطاقاتها المحركة الفاعلة حتى ينتج ما يمكن تسميته «إيقاع التناغم» (سيمترية عناصر القصيدة) وهو إيقاع داخلي، وفي وجهه الآخر يعد إحدى الوحدات الفنية التي تصنع الوحدة العضوية للقصيدة، وهذه الوحدة في ذاتها إيقاع»(44).

*

لقد تآزر في البنية الإيقاعية التشكيلُ الموسيقي مع الحركات الدلالية، كما تآزر الإيقاع مع التجربة وكيفية تمثلها والتعبير عنها، فكان الشعر هو «المنطقة التي تتحول فيها العَلاقة بين الصوت والمعنى من عَلاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة»(45).

وإذا كانت المقاربة قد انتهت إلى أن الإيقاع هو أحد الروافد الدلالية الأساسية، فإن الموسيقى هي ناتج هذا الإيقاع. الأمر الذي يؤكد على أن النماذج الإيقاعية في مجموعها قادرة على أن «تشكل ما يسمى بالتماسك النصي Cohesion وتحقق ملاءمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة

Appropriateness ، وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفوق والخصوصية»[46].

لقد أظهرت الحركات الإيقاعية ما يتمتع به النص من انسجام وترابط، استطاع أن يمكن الحركة الإيقاعية الأولى من أن تلتقي مع الحركة الأخيرة، ومكن الإيقاع من أن يلتقي مع البنية الكلية التي تمثله.

داخل هذا الإطار، بدا البديعُ أحدَ مجالي الثقافة، وأحد أوجه الفن العربي الذي تمركز حول محورية المنظور الروحي الذي قد يتوقف إزاء الأشكال الواقعية، ولكنها كانت، باستمرار، معبرا إلى المطلق، «فالعلاقة قوية بين المنظور الروحي في الثقافة الإسلامية والبديع، كما أنها قوية أيضا بين الشعر والخط والرقش[47].

ولا يمكننا أن نفصل إيقاع هذا النص عن الثقافة الإسلامية ومنظورها الروحي الذي يميل إلى التجريد وملء الفراغ بعناصر كثيفة، كما يتبدى ذلك في فن الرقش العربي « حيث نرى العناصر الهندسية المجرَّدة فيه، تلتحم بانسجام مطلق مفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالاً لثغرة، وإذا علمنا أن (الأرابسك) يقوم على قوانين من النظام والتساوي والتوازن والتلازم والتكرار والتغيير، أمكننا أن نجد مفتاح الدرب الضيق الذي يفضي بنا إلى الأساس المشترك في الفن العربي، حيث نتبين أن الشعر الجميل صار في عرف النقاد والبلاغيين العرب، ينطوي في أساسه على صورة أو عدة صور، وعندئذ سنجد تلك القوانين التي تكمن خلف الإيقاع، تتمثل بأسمائها أحياناً (النظام ـ التساوي ـ التكرار)، أو تتمثل بأسماء أخرى في أبواب البديع التي عرفها العرب»[48].

بل يمكن القول: إن هذه القوانين هي قوانين قارة تحكم الفنون العربية بشكل عام، نجدها في الشعر كما نجدها في الرسم والزخرفة، بل نجدها أيضا في

العمارة؛ فقد «اعتمد الفنان المسلم على عنصري التكرار والتوازن، فالتكرار المتوالي لأي هيئة يحدث أثرا زخرفيا جماليا؛ والتوازن كذلك له نفس الأثر، وهذا التوازن يبدأ من خطين أو منحنيين متماثلين ويستطرد إلى صور هندسية ونباتية وحيوانية لا نهاية لها ولا حد لجمالها»[(49)].

فوضع البديع داخل بنية الإيقاع السابقة، ووضع الإيقاع داخل منظومة الفنون الأخرى قد يحسم أمر الجدل بين من يرون شعر هذا العصر قد أسرف على نفسه وعلى متلقيه حين أكثر من التقنيات البديعية، ومن يرونه نصا استطاع أن ينفذ لروح عصره، وينسجم مع منظومته الفنية العامة[(50)].

الهوامش والتعليقات

(1) د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ط(1) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص23 .

(2) السابق: ص24.

(3) السابق، ص 25.

(4) إ.ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، تر: د. مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة 1963، ص194.

(5) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ط(3) دار الفكر العربي، القاهرة 1974م، ص364 .

(6) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: د. حامد أبو أحمد، ط(1)، مكتبة غريب، القاهرة، 1992م، ص 214.

(7) جرى كثير من الباحثين – وبخاصة في الدراسات الأكاديمية – على درس البنية الإيقاعية عبر مبحثين: الأول: الوزن والقافية، أو موسيقى الإطار الخارجي، والآخر: الموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو، يدرسون في الأول الأوزان من حيث التمام والجزء، والإفراد والتركيب... ويدرسون في الآخر نوعية الصوت كالمد والجهر والهمس...والدوال والتراكيب المكررة، وأشكال الجناس...ويطلقون على هذا وذاك اسم الإيقاع! ولأن هذه الدراسات تبحث مسبقا

عن هذه الأشكال فإنها لا تجاوز البيت أو البيتين، يقطعان من سياقهما، ويعزلان عن بنيتهما الكلية وظرفهما المعيش وقائلهما. ولا يمكن لهذه النوع من البحث أن يثمر شيئا؛ فلا يوجد نص موزون يخلو من هذا. لقد تساوت في هذه الدراسات كل النصوص في كل العصور، على اختلافها، وتلاقت فيها كل الأنواع، على اختلافها أيضا. انظر مثالا لا حصرا: د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط(1) المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1996م. محمد السيد أحمد: شعر الفرزدق دراسة أسلوبية، دكتوراه، مخطوط، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 1993م . ياسر عبد الحسيب: تيار الصنعة الشعرية، دراسة نصية مقارنة بين شعر الجاهليين والمخضرمين، دكتوراه، مخطوط، دار العلوم، جامعة القاهرة 2007م.

(8) د. عبد الرحمن بن محمد القعود: في الإبداع والتلقي في الشعر بخاصة، عالم الفكر، الكويت م(5)، ع(4) إبريل 1997م، ص161.

(9) إ.ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، سابق، ص197.

(10) د. شكري عياد: دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، ط(1) دار إلياس العصرية، القاهرة، 1987، ص 146.

(11) إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ط(2) دار ابن رشد، بيروت 1981م، ص 101.

(12) د. علوي الهاشمي: جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، ع(290) الكويت 1990م، ص 69.

(13) د. عبد القادر الرباعي: تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، فصول م(4) ع(2) مارس 1984م، ص 65.

(14) د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة – دار الثقافة، بيروت، (ب ت)، ص 64 .

(15) وصف المديح في هذا الإطار بالشحاذة والنفاق والمسؤولية عن ترسيخ نمط «الفحل» المستبد، وبلغت المغالاة غايتها حين أعزى إلى هذا النص تعثر خطى الديمقراطية في العالم العربي! انظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط(3) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2005م ، ص 118–132.

(16) انظر: محمد عبد الباسط عيد، النص المدحي في العصر الأيوبي، دراسة نصية تحليلية، مخطوط، دكتوراه، دار العلوم، جامعة القاهرة 2007م، ص 311 .

(17) المفهوم هو «محتوى مُدْرَك Cognitive content، يمكن تنشيطه بدرجات متباينة من الوحدة والانسجام في الذهن». والعَلاقات «هي الحلقات الرابطة بين المفاهيم، وتحمل كل حلقة درجة من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به، وذلك بأن تصفه، أو تحكم عليه، أو تحدد هيئته أو شكله» انظر:

- The Linguistics Encyclopedia: by Kirsten Malmkjaer ، London and New York. P442.

(18) إ.ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص193.

(19) ديوان البهاء زهير: ديوانه تح: محمد طاهر الجبلاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط(2)، دار المعارف، مصر 1982م، ص 176. وهو «أبو الفضل بن زهير بن محمد بن علي بن يحيي بن الحسن بن جعفر بن منصور ابن عاصم المهلبي». ولد في «الخامس من ذي الحجة سنة إحدى وثمانين وخمسمائة للهجرة»، بوادي نخلة بالقرب من مكة. وكانت حياته مع السلطان الملك الصالح «أيوب». وتوفي في الرابع والعشرين من شوال سنة ست وخمسين وستمائة ودفن بالقاهرة. انظر ابن خلكان: وفيات الأعيان جـ(2)، ص 337–345، تحقيق: د.إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان. بدون تاريخ.

(20) حول مفهوم (السبك والحبك)، راجع على سبيل المثال: د. سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، فصول، م(10) ع(1، 2)، أغسطس1991م، ص154. د.صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ص260.

(21) الجَنْبَةُ: النَّاحيةُ، ويقال أَخْصَبَ جَنابُ القوم: ما حَوْلَهم، وفلان خَصِيبُ الجَنابِ وجَدِيبُ الجَنابِ، وفُلانٌ رَحْبُ الجَنابِ: أي الرَّحْلِ. لسان العرب، مادة (جنب).

(22) الكَنَفُ: الظِّلُّ، يُقال: هو يَعيشُ في كَنَفِ فُلانٍ: في ظِلِّه. والكَنَفُ: النّاحِيَةُ، والجَمْعُ: أَكْنافٌ. لسان العرب مادة (كنف).

(23) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط(3)، مكتبة الخانجي، 1992م، ص66.

(24) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط (2)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،1986م، ص 112 .

(25) التوازي النحوي من المفاهيم التي احتلت مكانة هامة في تحليل الخطاب، فهو يشمل كل المستويات اللغوية، وسوف تستفيد منه الدراسة هنا فيما تظهره البنية الإيقاعية من توازيات صوتية وتركيبية، على أنه سوف يحتل– مفهوما وإجراء – مكانة أكبر في دراسة البنية التركيبية للنص موضع الدراسة.

(26) د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1979، ص41.

(27) د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان (د.ت)، ص134

(28) د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، مرجع سابق، ص72.

(29) السابق: ص65.

(30) لسان العرب: مواد «أبد، حنن، طرد».

(31) اللامة: الدرع.

(32) الهزبر: من أسماء الأسد.

(33) والعَريكَة: الطبيعية، يقال: لانَتْ عَرِيكَتُه إذا انكسرت نَخْوَتُه.

(34) د. صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، فصول، م(1) ع(4)، يوليو 1981م، ص 211.

(35) د. كمال بشر: علم الأصوات، ط(2)، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 345.

(36) السابق: ص359.

(37) د. جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص79، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

(38) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين، ج(1)، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص154، 151.

(39) إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، ط(1)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، 1995م، ص138.

(40) السابق: ص 137.

(41) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط(7)، الأنجلو المصرية، 1997م، ص 248.

(42) نظرية الأدب: رينيه ريلكه وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، ط(2)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981م، ص 167.

(43) د. شاهر الحسن: علم الدلالة السمانتيكية والبرجماتية في اللغة العربية، ط(1)، دار الفكر، عمان، الأردن، 2001م، ص 157.

(44) د. عبد الرحمن بن محمد القعود: في الإبداع والتلقي في الشعر بخاصة، سابق، ص161.

(45) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط(1)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص54.

(46) د. سعد مصلوح: المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، فصول، ع(4)، م(6)، 1986م، ص 181.

(47) د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، مرجع سابق، ص85.

(48) د. أحمد فوزي الهيب: التصنع وروح العصر المملوكي، ط(1)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م، ص11.

(49) د. حسين مؤنس: المساجد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير 1981م، ص 132.

(50) د. أحمد فوزي الهيب: التصنع وروح العصر المملوكي، مرجع سابق ص10، ود.عبد العزيز الأهواني: ابن سناء ومشكلة العقم والابتكار، الأنجلو، 1962، من ص 77 إلى ص 152 .

* * *

إيقاع الالتفات... والتفات الإيقاع

قراءة في الشعر العربي المعاصر

شرف الدين ماجدولين

«ولأن الالتفات أساساً يتعلق بالمعنى، ولأن المعنى مجاور بطبيعته للتصنيف الزماني كان طبيعياً أن يخترق الخطاب الالتفاتي نسق الزمن المطرد»(1)

(عز الدين إسماعيل)

«وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب»(2)

(هنري ميشونيك)

سنحاول في هذا المقال أن نعالج إشكالاً نقدياً هو أقرب إلى التركيب التأويلي منه إلى الظاهرة النظرية الصرف. إشكال يندرج في سياق رهان معرفي، يتوخى البحث في الظواهر الجمالية، باعتبارها كياناً ملتحماً من العناصر والمكونات التي لا يتأتى فهمها بالرجوع إلى رصد تمظهراتها الوظيفية المعزولة، ولكن بتدقيق النظر في طبيعة تعالقاتها الهيكلية، وفحص جدلها العضوي، ورصد أنحاء تعاضدها في تشييد المبنى النصي، وتوليد المغزى

الجمالي، ولا جرم – من ثم – أن يكون إيمان المتوسِّل بهذا الضرب من النظر عميقاً بأن أية محاولة لفهم الخطاب الشعري من حيث هو جنس مخصوص من بلاغة التأليف الجمالي لن يقيض لها السداد إذا قنعت بإعداد العدة لتفكيك سماته ومكوناته، واستقطاب إحداها مدخلاً لتفسير الوظيفة الشعرية، بقدر ما ستعمق الهوة بين القارئ والعمل الشعري، وتسهم في تكريس الحضور السقيم للخطاب التجزيئي الذي يعجز عن النفاد إلى عمق التجارب والرؤى الشعرية، ويخفق في إصاخة السمع لنبضات التحول الجمالي داخل بنياته المتعاقبة.

ذاك – إذن – هو الوازع الذي حدد طبيعة الإشكال التركيبي الذي نعتزم الخوض فيه عن علاقة أساليب الالتفات بالمظاهر الإيقاعية في تجارب تمثيلية من الشعر العربي المعاصر، فهو انشغال يتوخى النظر في تقنية أسلوبية ترتبط بحقل المعنى، وتندرج ضمن أحد مباحث البيان العربي، ثم العمل على تفسير علاقتها بمظاهر متصلة بمكون شكلي هو الإيقاع، وذلك ضمن ثنائية تركيبية أرحب، تسعى إلى فهم طبيعة الجدل الضمني بين التنويعات البلاغية كطاقة تعبيرية، والبنية الإيقاعية من حيث هي رؤيا فنية وخيار بنائي.

وليس من شك في البداية بأن الإيقاع من خصائص الشعر الثابتة. ويمكن تصنيفه في هذا السياق بأنه المكون الجمالي الأكثر إثارة للجدل في تراث النظر الشعري، والعنصر الذي طالته أكثر من غيره منازع التحويل والاستحداث، وإعادة الفهم والصياغة. والحق أنه على الرغم من تطور مفهوم النقد عن الإيقاع وتعدد مستويات تمثله في التجريب الشعري، فإن الخلاف لايزال محتدماً عن حدود هذه المستويات؛ فمن رأي يقول بحصر الإيقاع في الوزن والقافية، إلى رأي يضيف النغم والجرس، إلى آخر يجعل الإيقاع في البنية الصوتية ككل، وغيره يضيف إيقاع الدلالة والأفكار. وفضلاً عن هذا الخلاف يوجد خلاف آخر بخصوص المصطلح؛ فمن النقاد من يسمي الوزن والقافية إيقاعاً خارجياً،

والجرس والتناغم المعجمي والتنويع البلاغي إيقاعاً داخلياً. ومنهم من يرى عكس ذلك، أي أن الوزن هو الإيقاع الداخلي – لأنه يتعلق بالبنية العميقة غير المتعينة – بينما يشكل الإيقاع الصوتي بنية سطحية قابلة للإدراك الحسي، وهو من ثم يمثل إيقاعاً خارجياً. على أننا نرى في هذا السياق رأياً مخالفاً للرأيين معاً؛ نذهب فيه إلى اعتبار المستويين معاً متعلقين بالبنية الخارجية، ونحصر بالتالي البنية الداخلية للإيقاع في تواتر الدلالة وتشكل الصور وتدفق ينبوع الخيال. فالإيقاع الداخلي حركة خفية تضمَّن فعالتها في البناء المعنوي للقصيدة، وفي نسيجها غير الصوتي، وهي من ثم دينامية مستترة ولازمنية، بينما الإيقاع الخارجي تنويع وزني ونغمي ممتد، يشمل كل التوازنات والتماثلات الصوتية المتكررة بنسب معينة وبوتيرة خاصة.

لن نعدم – إذن – أسباباً – موضوعية مقنعة لوصل التجلي الإشكالي للإيقاع بدينامية الحضور الجمالي لآلية الالتفات في حقل الشعر. ففي معرض تحليل الإيقاع الخارجي يمكن التعرض إلى التنويعات البلاغية باعتبارها عنصراً أساسياً، وبما أن الالتفات مكون بياني، فإن له علاقة مباشرة بهذا المستوى الإيقاعي. لكن ليس هذا ما نرمي إليه بالضبط في هذا المقال، فالعلاقة أثرى وأعقد من أن ترصد في هذا الحيز الضيق، إذ يمكن إقامة الدليل على وظيفة الالتفات في البناء الوزني ذاته؛ فحين يلتفت الشاعر في خطابه، فإنه يكسر البناء الكمي للتفعيلة، ويحدث خللاً وزنياً ينتج عنه انحراف من البنية العروضية السليمة إلى الإبدال المعتل، كما أنه قد يؤدي في حالات أخرى إلى الخروج من إطار البحر المفرد إلى تنويع من البحور. هذا من جانب، ويمكن – من جانب آخر – إقامة الدليل على فعالية الالتفات الإيقاعية في طبع انسيابية الدلالة، والتأثير في تنامي الصور، والتحكم في سريان الرؤيا التخييلية عبر أطواء النص وثناياه، تصعيداً وتوتيراً وخلخلة وتحريفاً وتنويعاً.

لكن ما الذي يكفل للالتفات كل هذا القدر من الوظيفة الفنية في التشكيل الإيقاعي؟

لعله إذا عدنا إلى بعض النصوص النقدية الكلاسيكية، وأمعنا النظر فيما تختزله من سمات تكوينية لعملية التخاطب أولاً، ثم للعملية الشعرية بعد ذلك، فإننا قد نضع يدنا على قسط وافر من الحقيقة التي تجعل لتقنية الالتفات تلك الفعالية الخصبة في طبع البنية الإيقاعية. فالالتفات بداية – وكما جاء في تعبير ضياء الدين بن الأثير:

«حقيقة مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك»[3].

وإذا كان ضياء الدين بن الأثير يقرب الناقد من علة التسمية، فإنه يلفت انتباهه إلى ما يحتفظ به دال «الالتفات» من دلالة مرجعية مؤثرة، أو أن اندراجه في حقل مخصوص للبلاغة هو بلاغة الخطاب. في الوقت الذي يذهب فيه تعريف ابن رشيق إلى استثمار هذه الصورم الدلالية في تعميق الوعي الأسلوبي بتقنية الالتفات، وربطه بجنس الشعر خاصة. يقول:

«و[الالتفات] هو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك... وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد عن الأول»[4].

ولعل الحكمة في تصريف الكلام على هذا المنوال - كما جاء في تعليق نجم الدين بن الأثير - «الجولان في جوانب المعاني»[5]، على نحو منطلق، لا تعوزه قوة التأثير، ولا القدرة على تسنم أرقى مدارج الخيال، و«لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء فيه»[6]. إن الشاعر إذ يلتفت لفظاً يؤكد ويثبت المعنى، بقدر ما يشخصه ويرفده بنبض الحياة، وهو بعد ذلك يخلقه بصفتي الجرأة والإقدام التي منها وُسم الالتفات بـ «شجاعة العربية». فالالتفات من هذه الجهة «شبيه بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير، والقرب والبعد والإقبال والإدبار»[7].

يتعلق الالتفات إذن «بما يجري في حدود الخطاب الأدبي من انحراف للنسق اللغوي، أو اختراق له بنسق لغوي آخر لا يطرد معه. والدافع إلى هذا الانحراف من جانب منشئ الخطاب يحمل وظيفة دلالية وبنائية هامة»[8]، منها الوظيفة الإيقاعية موضوع حديثنا، فمنشئ الخطاب قد لا يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلا عن طريق انحراف النسق عن مقتضى الوضع الذي أخذ به سلفاً، فيجيء هذا الانحراف موفياً بالقصد المعنوي، متعدياً إياه إلى إكساب القول دينامية مؤثرة في نسج الكلام وتوقيعه، فيجمع بذلك بين سداد القصد وجمالية الإيحاء.

يتضح - ولا شك - مما سبق أن ثمة مسوغا نقديا لبحث نسيج العلاقة بين الالتفات والمظاهر الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر. وسيتخذ تحليلنا لهذه الجمالية الأسلوبية ثلاثة مستويات تنقسم تبعاً لتجليات الإيقاع الشعري. وهكذا سنتحدث في البداية عن علاقة الالتفات بإيقاع الوزن، ثم بعد ذلك عن علاقة الالتفات بإيقاع البنية الصوتية، ثم أخيراً سنتعرض لعلاقة الالتفات بإيقاع المعنى الشعري. كل ذلك من خلال نماذج تمثيلية من شعرنا العربي المعاصر.

1 – التفات الوزن:

وتتحقق العلاقة المركبة والوظيفية بين أسلوب الالتفات وإيقاع وزن الشعر العربي المعاصر، حين ينتج عن استخدام أسلوب الالتفات في مقطع من المقاطع الشعرية انحراف وزني ما يتخذ عدة مظاهر:

1 – فقد يتخذ مظهر الانتقال من تفعيلة إلى تفعيلة أخرى مغايرة بإدخال تعديل/ تعديلات في أجزائها وإخراجها مخرجاً مغايراً لما كانت عليه قبل الالتفات.

2 – أو قد يتخذ مظهر الانتقال من بحر إلى آخر مغاير (موجود أو محدث) مباشرة بعد الالتفات في سياق القصيدة الواحدة.

يقول أدونيس في قصيدة «ريمان لوباشوفسكي»:

رأس مهيار يدمي، يجف، وينأى... كأن الحطام
راية للخلاص
اكتشفت أنني مقعد وليس لي قدمان
والأرض أمامي أضيق من القدم(9)

يتحقق الالتفات في هذا المقطع حين يتم الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم، ومن أسلوب الحكي إلى أسلوب الخطاب: (يدمي، يجف، وينأى/ اكتشفت) وينتج عن هذه الطريقة الشعرية في الالتفات تحول بيِّن في الوزن، يخرج به من نظام إلى آخر مخالف يتضح في التقطيع الآتي:

رأسمهـ/ ياريد/ مي يجف/ فوين/ أى كأن/ نلحطام
فاعلن فاعلن فاعلـن فعلن فاعلـن فاعلان
رايتن/ للخلاص.
فاعلن فاعلان
اكتشف/ تأنن/ نيمق/ عدن و/ليسلي/ قدمان
فاعلـن فعول فعلن فعـول فاعلن فعلان

يتبين – إذن – التحول الذي يتم مباشرة بعد أسلوب الالتفات من وزن عروضي مألوف هو المتدارك (فاعلن ثمان مرات) إلى وزن غريب لم يستعمله القدماء، هو مزيج من تفعيلة المتدارك (فاعلن) و(تفعيلة المتقارب المقبوضة (فعول)، وهو وزن مخالف لما جاء في السطرين الأول والثاني اللذين بنيا على المتدارك. والالتفات الذي يحدث هنا هو بالإضافة إلى كونه يكسر الإيقاع المطرد للتكرار الكمي المتماثل، يشعر المتلقي بتحول وزني ينسجم والدلالة المعنوية الناتجة عن تحول الخطاب من الغياب إلى الحضور، ومن الحكي إلى الإنشاء، وكأن الشاعر بإحداثه لهذا الانحراف الوزني يسعى إلى تنبيه المتلقي إلى صيغة الخطاب الاستفهامية عبر توتير سياق تمثلها.

وقد نلاحظ مظهراً آخر من مظاهر هذا التحول الوزني المقترن بأسلوب الالتفات في قصيدة أخرى لأدونيس، لكن بصيغة أخرى مخالفة، يقول:

ليكن
جاءت العصافير وانضم لفيف الأحجار للأحجار
ليكن
أوقظ الشوارع والليل
ونمضي في مواكب الأشجار
ألغصون الحقائب الخضر والحلم وساد
في عطلة الأسفار(10)

يقع الالتفات هنا في السطر السادس، عندما ينتقل الخطاب من الحكي بصيغة الجمع الحاضر إلى الاستفهام (نمضي/ ألغصون). ويتبع هذا التحول في الخطاب تحول إيقاعي بالغ الخصوبة، لكن هذه المرة ليس من بحر إلى بحر مغاير، بل من نظام تفعيلي إلى آخر مختلف ضمن نفس الصيغة الوزنية. وهو ما يكشف عنه التقطيع التالي:

ونمضي/ فيمو/ كبلأش/ جاري

فعولن فاعل فعولن فعلن

ألغصو/ نلحقا/ نبلخض/ رولحل/ موسادن

فاعلن فاعلن فعولن فعولن فعلاتن

وكما يلاحظ فقد تغير نظام التفعيلات في هذا الوزن، الذي هو مزيج من المتدارك والمتقارب؛ ذلك أنه في السطر الخامس نلاحظ تكرار تفعيلة (فعولن) بالتناوب مع تفعيلة (فعلن)، في حين يبتدئ السطر السادس بتفعيلتين من (فاعلن) تعقبهما تفعيلتان من (فعولن)، لينتهي السطر بتفعيلة مخبونة مرفلة من تفعيلات المتدارك (فعلاتن) لا نعثر عليها في السطر الخامس الذي ينتهي بتفعيلة (فعلن) من وزن الخبب.

ويمكن أن نعثر على العديد من الأمثلة للتدليل على هذه العلاقة في مظهرها الوزني لدى كل من أمل دنقل وبلند الحيدري وفدوى طوقان وأحمد لمجداطي وغيرهم، إلا أننا سنكتفي بهذين المثالين لننتقل إلى مظهر آخر من مظاهر العلاقة بين الالتفات والإيقاع؛ ذاك المتعلق بالبنية الصوتية.

2 – التفات البنية الصوتية:

إلى جانب المظهر الوزني للإيقاع ثمة – كما أسلفنا – المظهر الصوتي، والذي يتحقق في اللغة الشعرية: قافية وجرساً ونغماً وتركيباً وموقعاً. والإيقاع في هذا المستوى خصيصة بنيوية تنطوي على أثر جمالي ومعنوي موح، حينما تنخرط بحذق وإتقان ضمن التشكيلة العامة للبناء الإيقاعي للقصيدة، وعلاقة الالتفات بهذا المستوى وبما يختزله من إمكانيات جمالية، هي من صميم الطاقة المؤثرة للإيقاع الخارجي للقصيدة؛ فالالتفات بما هو أسلوب بياني في التحول يسعف النص الشعري بإمكانات التنويع الإيقاعي نغماً وقافية وجرساً. وعليه فكثيراً ما نصادف في النصوص الشعرية المعاصرة ذلك التحول – داخل

النص الواحد – من نظام تقفية إلى آخر مخالف له، والذي يتبعه تحول على مستوى البناء اللغوي والجرسي عموماً، بل إن هذه الظاهرة شكلت إحدى أبرز خصائص الشعر المعاصر من حيث بنائه الإيقاعي، ولقد تجلى لنا من خلال فحص مجموعة من النصوص – اخترناها بطريقة عشوائية – أن مظاهر هذا التحول تتأسس في بنية أغلب القصائد على أساليب الالتفات؛ مما يحقق تلاحماً نوعياً بين الأسلوب والبناء الشعريين.

يقول خليل حاوي في مقطع من قصيدته «العزر»:

جاعت الأرض إلى شلال أدغال

من الفرسان، فرسان المغول

هيكل يركع في النار

تئن الكتب الصفراء، تنحل دخانا

في حداءات الخيول

يسترسل خليل حاوي، في هذا المقطع، في تصوير عقم العزر وانكساره، وعبثاً تذهب محاولات الزوجة – التي يشتد جوعها الجنسي – في استثارة رجولته. وأمام هذا الصراع، وفي فورة من فورات توقها، تتمنى الزوجة إشباع رغبتها ولو من مصدر شرير أو من قوة مدمرة (فرسان المغول).

لكن الشاعر بعد هذه الأسطر التي تتصارع فيها الرغبة مع اليأس، والخيبة مع الأمل، يلتفت في أسطر موالية مناشداً أطياف الموت، بقوله:

غيبيني وامسحي ذاكرتي، فيضي

ليالي الثلج في الأرض الغريبة

غربة الثلج، وموت الدرب

والجدران في الأرض الغريبة(11)

ولا شك أن التحول واضح في المقطع الثاني، حين يحدث الالتفات الشعري من صيغة الإخبار بأفعال الماضي إلى صيغة الخطاب بفعل الأمر (جاعت الأرض/ غيبيني). وهو ليس تحولاً على صعيد المعنى فقط، وإنما هو تحول في المبنى النغمي المتنامي بين المقطعين أيضاً؛ ففي المقطع الأول تتبنى القافية المهيمنة على روي اللام (أدغال/ المغول/ الخيول) بينما تسيطر قافية الباء في المقطع الثاني (الغريبة/ الدرب/ الغريبة) كما أنه إذا كان المقطع الأول يشهد حضوراً مكثفاً لحرفي النون واللام كحرفين متناغمين صوتياً، فإننا نشهد في المقطع الثاني تكراراً ملحوظاً لحرفي الغين والباء، الشيء الذي يحدث انقلاباً إيقاعياً على مستوى النغم والجرس، وإذا نحن أضفنا إلى ذلك أن المقطع الأول يعتمد المد بحرف الألف (جاءت/ شلال/ أدغال/ فرسان/ النار/ الصفراء/ دخاناً/ حذاءات) والمقطع الثاني يغلب عليه المد بحرف الياء (غيبيني/ امسحي/ ذاكرتي/ فيضي/ ليالي/ الغريبة) – انسجاماً مع تحول الضمائر من الغياب إلى الحضور، ومن السرد إلى الخطاب – لأمكننا القول: إن أسلوب الالتفات في هذه القصيدة آلية إيقاعية جوهرية في تأثيث التشكيل الصوتي بالانحرافات النغمية الحادة والغنية بالإيحاءات.

والظاهرة نفسها يمكن ملاحظتها في إحدى قصائد الشاعر المصري أحمد عبدالمعطي حجازي، التي يقول في أحد مقاطعها:

الموت في الميدان طن
العجلات صفرت، توقفت
قالوا: ابن من؟
ولم يجب أحد
فليس يعرف اسمه هنا سواه،
«يا ولداه»!
قيلت وغاب القائل الحزين،

والتقت العيون بالعيون،

ولم يجب أحد

ففي هذا المقطع تتشكل القافية من حروف النون والدال والهاء (طن/ حزين/ ابن من/ العيون/ أحد، سواه/ ولداه)، بالإضافة إلى قافية تائية يتيمة لم ترد إلا في السطر الثاني (توقفت). وإذن، فإن القافية المهيمنة هي قافية النون التي تكررت أربع مرات، في حين لم تتكرر قافية الهاء وقافية الدال إلا مرتين، والتاء مرة واحدة، كما أن أسلوب هذا المقطع لا يتوفر على تنويعات بديعية تذكر، اللهم إلا بعض الموازنات الباهتة من مثل (صفرت/ توقفت) (سواه/ ولداه) وتبقى لغة المقطع على العموم وصفية عاطلة من المحسنات اللفظية.

بعد هذا المقطع مباشرة، يلتفت الخطاب من الوصف المشهدي، والإخبار بواقعة مضت وانقضت، إلى تقرير حقيقة ذهنية مستمرة في الحضور، هي بمنزلة الاستنتاج أو الخلاصة التأملية. حيث يتدخل بشكل واضح صوت الشاعر معلقاً على الحدث:

فالناس في المدائن الكبرى عدد

جاء ولد

مات ولد

الصدر كان قد همد(12)

والحق أن هذا الالتفات الخافت يكاد يبعث الشك في كونه مجرد انحراف خطابي اقتضاه السياق اللغوي على جهة الضرورة واللزوم، لا على جهة الاختيار الذي يشترط في الالتفات الصحيح. بيد أنه على ضعف صيغته الأسلوبية تلك، فهو يضمر ذلك الانقلاب الفجائي في تواتر المحتمل من القول، مما يتحقق معه جوهر القصد من آلية الالتفات، ويفي من ثم بمقاصد مواكبة البناء الصوتي للتحول الخطابي. ففي هذه الأسطر نستشعر تحولاً إيقاعياً

ملموساً يصحب الالتفات الأسلوبي من الوصف الإخباري إلى الخطاب الإنشائي، حيث تتوحد القافية في روي الدال ويبني الشاعر مقابلة ناجحة بين الموت والميلاد، ويقوم بتوحيد حرف المد في الألف (المدائن/ الكبرى/ جاء/ مات) مما يخلق إيقاعاً نغمياً ينحرف عن ذاك الذي ساد في المقطع السابق، ويفلح في رفد الإيقاع العام للقصيدة بخصائص جديدة على قدر كبير من الخصوبة والإيحاء.

3 – التفات إيقاع المعنى:

ويشكل التلازم بين أساليب الالتفات وتجليات إيقاع المعنى المظهر الأخير من مظاهر العلاقة بين بلاغة الالتفات ومكونات الإيقاع الشعري التي عملنا على رصدها في هذا المقال. ويتعلق هذا المستوى أساساً بما يحدثه الانحراف القصدي من صيغة خطابية إلى أخرى – ضمن سياق شعري خاص – من تحول في تواتر الأفكار وخلل في تداعي المعاني المتضمنة في المقطع أو القصيدة؛ أو بتعبير آخر فإن هذا المستوى يتعلق بما ينتجه التفات الدوال اللفظية من انحراف في إيقاع المدلولات داخل النص الشعري؛ من مثل ما يرد في قصيدة «أغنية انتصار» لعبدالوهاب البياتي، التي يقول في أحد مقاطعها:

يا دما سال على أبيات إيلوار الحبيبة
شاعر الحب الذي بالأمس غنى في الطريق
للنجوم الزرق للأطفال:
«إيلوار صديقي»
إنهم أعداؤه الفاشست عادوا من جديد
يصفعون الليل والمأساة في الفجر الوليد

يصور هذا المقطع حقيقة التناقض الاستعماري، ويلتجئ في سبيل تحقيق هذا المأرب إلى شجن الأسلوب التصويري بنبرة تراجيدية تسري

وتتنامى على امتداد الأسطر الشعرية للمقطع، متخذة إيقاعاً تصاعدياً: فقوى الشر التي مرغت قيم الحضارة في الماضي، هي نفسها التي تعود من جديد – مع الاستعمار – لذبح المقاومة، ورمز إيلوار المستحضر هنا هو شاهد الإدانة لتلك القوى ولادعاءاتها الزائفة. لأجل ذلك قدَّم المعنى في هذا المقطع في تشكيلة تكتسحها سمة الدرامية، ويخضبها الانفعال المكلوم، وتأخذ بها النبرة الاحتجاجية كل مأخذ.

بيد أنه بعد هذا المقطع/ الصورة لايلبث الأسلوب الشعري أن يستكين ويستعيد هدوءه مباشرة بعد أن يلتفت الخطاب من صيغة الإخبار بضمير الغائب إلى صيغة الدعاء بضمير المخاطب، وهو ما يمكن ملاحظته في الأسطر التالية:

لك يا نافذة في ليل أفريقيا «السلام»

ولك النصر

وللفاشيست «الموت الزؤام»(13).

هكذا يسترجع الإيقاع الشعري توازنه بيسر، ويشرع في تشرب معنى مغاير، أقل حدة وأكثر استكانة، ينتقل فيه من المناجاة الدرامية للذات والآخر (ومن نبرة الوصف الاتهامي والاعتراف التطهري) إلى مخاطبة الضحية والجلاد معاً، بدعاء يختصر مسافة التقاطب بينهما (لك السلام/ للفاشست الموت الزؤام)، ويؤطرها في سياقها التجريدي، كعلاقة مستحيلة متناهية البعد، أشبه ما تكون بثنائية الحياة والموت. وكأن الالتفات هنا جاء ليرسم خطاطة تأملية من الموقف برمته بعد أن التقط تقاسيمه الصورية فيما سبق.

وفي قصيدة أخرى لأمل دنقل بعنوان «الطيور» نستطيع تلمس الثراء نفسه في هذا التحول المتلازم الذي يعقب الالتفات، مع اختلاف في الوسيلة بطبيعة الحال. يقول في أحد مقاطعها:

الطيور معلقة في السماوات
ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي: للريح
مرشوقة في امتداد السهام المضيئة
للشمس،
(**رفرف**
فليس أمامك –
والبشر المستبيحون والمستباحون: صاحون –
ليس أمامك غير الفرار..
الفرار الذي يتحدد.. كل صباح)(14)

يقع الالتفات هنا في السطر الخامس (رفرف) حيث يتم الانتقال من صيغة الإخبار إلى صيغة الأمر، ومن الجمع غير العاقل (الطيور)، إلى المفرد المطلق الذي يشمل الطير كما يشمل الإنسان. ويصاحب هذا الالتفات الذي يطول المعنى الرمزي للمقصود بالخطاب تحول في إيقاع المعنى ذاته، فبدلاً من الصورة المركبة المترفة، مجازاً للطير المعلقة، يحضر أسلوب الأمر التقريري المشتعل مرارة وحماساً. ومن رماد المعنى السادر في الخيال ينبهق الخطاب الحجاجي المصطخب. وكأنما الالتفات في هذا المقطع طاقة تكوينية تنقل نبض الواقع للمعنى الشعري، وتضخ إيقاعه بقلق الحس المتنامي. مما يؤكد صدق الدعوى التي تزعم:

«أن الأثر الجمالي الذي يحققه الالتفات لدى المتلقي ليس المرجع فيه إلى مجرد التنويع... بل هو التنويع الأسلوبي الذي يحمل دلالة»(15).

* * *

تلك كانت بعض تمظهرات العلاقة التركيبية بين الالتفات والإيقاع

في نماذج تمثيلية من الشعر العربي المعاصر، حاولنا من خلال تجلياتها الجزئية في هذا المقال أن نفتح الباب أمام الباحثين لسؤال كبير عن علاقات البلاغة الخطابية بمقولات الإيقاع الشعري، سؤال لن نستطيع بكل تأكيد أن ندعي اختزاله لأسرار الشعرية الخفية، كما لا ندعي أنه يَجُبُّ ما طرح قبله من أسئلة في الشعريات العربية. ولكن لعله يكون السؤال الوازن الذي قد تخفف تداعياته الإشكالية من غلواء الفصام المنهجي الذي شاب المقاربات الشكلانية للشعر ردحاً طويلاً من الزمن.

الهوامش

(1) «جماليات الالتفات»، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، مج: 2، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، رقم (59)، 1990م، ص 910.

(2) Henri Meschonnic، Critique du rythme، Ed: Vendier، Paris، 1982، p. 70.

(3) المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج 2، ص 178.

(4) العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م، ج 2، ص 45.

(5) جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، مطبعة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص 118.

(6) أبو القاسم الزمخشري، الكشاف، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1996م، ج 1، ص 13.

(7) نجم الدين بن الأثير، جوهر الكنز، مصدر مذكور، ص 118.

(8) عز الدين إسماعيل، «جماليات الالتفات»، مرجع مذكور، ص 905.

(9) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، دار العودة، بيروت، 1988م، ص 584.

(10) نفسه، ص 564.

(11) ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، 1984م، ص 264.

(12) ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، دار العودة، بيروت، 1982م، ص 143.

(13) ديوان عبدالوهاب البياتي، مج 1، دار العودة، بيروت، 1990م، ص 251-250.

(14) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت – مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985م، ص 384.

(15) محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1993م، ص 69.



الشكل الطباعي، ودوره في تشخيص الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة

مقاربة نقدية

كاميليا عبدالفتاح

مدخـــــل:

إن الغاية التي يسعى إليها كل شاعر – على صعيد الأداء الفني للتجربة الشعرية، هي محاولة تطويع اللغة وإيصالها إلى أقصى طاقات التعبير عن التجربة كما هي ماثلة في فكر الشاعر ورؤاه، بحيث تتماهى اللغة مع التجربة تماهياً تصبح بموجبه هي التجربة ذاتها، لا وسيلة للتعبير عنها، وبحيث تتحرر اللغة من محدوديتها المعجمية، وتنطلق إلى آفاق التعبير الإبداعي المتسع اتساع النفس الإنسانية.

هذه الغاية ليست مجرد طموح فني يسعى إليه الشاعر لتطوير أدائه، بل هي قضية جوهرية في العملية الإبداعية؛ حيث ترتبط بمدى نجاح الشاعر في تشخيص فكره ورؤاه تشخيصاً يماثل هيئة هذا الفكر وتلك الرؤى داخله، قبل أن تنال وسائل التعبير من هذه الهيئة فتلحق بها الحذف أو التحوير أو الانحراف عن الجهة التي أرادها الشاعر.

ويقف حرص الشعراء على الوصول بتجاربهم الشعرية إلى أقصى درجة ممكنة من التماثل مع الصورة الذهنية لهذه التجارب وراء كثير من محاولاتهم التجديدية في مجال اللغة وأساليب الأداء الفني عامة.

وقد كان للتلاقح الثقافي والمعرفي دوره في تجديد القصيدة العربية المعاصرة؛ مما تمثل في إفادة شعرائنا المعاصرين من المحاولات التجديدية التي قام بها شعراء الغرب في تطوير أساليب الأداء الفني، والتقنيات الفنية للقصيدة، وتجديد طرائق التعبير اللغوي، وتجديد اللغة ذاتها، بما يعد الشعراء بتحقيق درجة الصفاء التي يطمحون إليها في تجسيد دلالات التجربة الشعرية، وتوسيع آفاق هذه الدلالات.

من أبرز طرائق التجديد اللغوي التي مثلت إفادة شعرائنا من القصيدة الغربية: استعمال المفردات استعمالاً سياقياً يختلف عن الاستعمال المعجمي، الجرأة في مجال النحت اللغوي، والترميز اللغوي، وتحويل كثير من مفردات اللغة الدارجة إلى لغة شعرية موحية. هذا فضلاً عن استحداث أساليب غير معهودة في الأداء اللغوي، مثل: الحذف، والتنقيط، وقد كانت هذه المهارات – وغيرها– بمثابة الاستنبات اللغوي من اللغة المتداولة ذاتها.

وقد ارتبط استعمال بعض أساليب الأداء الحديثة – مثل الحذف والتنقيط – كما ارتبط توظيف بعض التقنيات الفنية – بالهيئة المكتوبة، أو المطبوعة للقصيدة، أي برؤية القصيدة لا بسماعها، كما ارتبطت هذه التقنيات، والأساليب – في الغالب – بهيئات موسيقية حديثة للشعر، مثل: قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، مما يبرز التحولات الكبرى التي لحقت بالشعر العربي المعاصر، حيث اعتمد قسم كبير منه – على صعيد المتلقي – على القراءة أكثر من اعتماده على السماع، وانتظم قسم كبير منه أيضاً – على صعيد الهيئة الموسيقية – في قالب قصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة، وكان لهذه التحولات دورها في فتح آفاق التجديد في أساليب الأداء اللغوي والفني.

يعد الشكل الطباعي من هذه التقنيات الفنية البارزة التي استطاع شعراؤنا المعاصرون استعارتها من القصيدة الغربية المعاصرة، وتوظيفها في تشخيص دلالة التجربة الشعرية، وإبراز جوانبها الدراسية، وذلك من خلال التحكم المتعمد في مقدار مساحات البياض في الصفحة المطبوعة، وكتابة بعض أسطر القصيدة بشكل مائل، أو تعمد وضع كلمات بعينها من أسطر مختلفة بشكل متواز، يوحي بوجود علاقة دلالية ما بينها.

وكذلك استعمال بعض الجمل، أو العبارات داخل أشكال هندسية، كالدائرة أو المثلث، أو المربع، أو المستطيل، واستعمال الأسهم، هذا فضلاً عن توظيف الشكل الطباعي للقصيدة لاستعمال أسلوبي الحذف والتنقيط.

وقد كانت هذه المهارات والتقنيات الشكلية في هيئة كتابة القصيدة بمثابة الإمكانات الواسعة والقدرات الفائقة التي خطت بالشعراء خطوات واسعة في مجال التعبير عما طرأ على الواقع الإنساني المعاصر من تعقد فكري، وزخم شعوري، وصراع نفسي بين أضداد المشاعر، مما لم يكن في استطاعة الشاعر التعبير عنه من خلال اللغة التقليدية وأساليب التعبير اللغوي والفني المعهودة.

نماذج من الشعر الواقعي، ومنهج خاص في كيفية توظيف الشكل الطباعي:

كان لشعراء الاتجاه الواقعي والاتجاه الحداثي دور بارز في إثراء ساحة الشعر العربي المعاصر بهذه التقنيات الفنية، والأساليب المستحدثة في الأداء اللغوي، وذلك لتأثرهم الواضح بما اطلعوا عليه من طرق التجديد في القصيدة الغربية الحديثة والمعاصرة؛ ولذلك سوف تكون قصائد شعراء هذين الاتجاهين هي محل الاستشهاد في هذه القراءة النقدية.

في ديوان: «أشجار الأسمنت» – والذي يمثل أثر المنفى الباريسي في شعره – ظهر واضحاً للمتلقي مدى تأثر الشاعر «أحمد عبدالمعطي حجازي»

بطرق تجديد الأداءين: اللغوي، والفني، في القصيدة الغربية، ومدى ارتكازه على هذه الطرق في قصائد ديوانه المذكور - قياساً إلى الدواوين السابقة عليه.

وفي قصيدته المميزة «طللية» يصور حجازي في صراعاته المعقدة بين الوطن والمنفى، بين المدينة والقرية، بين بهاء الحقول وإيناعها، وجهامة الأسمنت وبرودته، يصور مذاقات متشابكة من الاغتراب المكاني والنفسي والاجتماعي، والفكري، ويؤكد للناقد استمرار هيمنة الاغتراب الرومانسي على شعره منذ ديوانه «مدينة بلا قلب»، إذ بدا هذا الاغتراب وكأنه مازال ممتداً من هذه المرحلة القديمة من شعره، إلى المرحلة الباريسية، إلا أنه اكتسب في المرحلة الأخيرة مزيداً من العمق الدلالي، والتعقيد الدرامي.

يصور «حجازي» تمزق روحه بين اضطراب دلالات الوطن، ودلالات المنفى؛ حيث تتراوح روحه بين الحنين إلى الوطن، والحنق عليه، والتألم منه، كما تتراوح الروح بين الاغتراب في المنفى، وبين كونه مهرباً وملاذاً من الوطن الجاحد بهذا الوعي المتمزق، وبهذه المشاعر المعذبة يختتم «حجازي» قصيدته، بوصف انهياره تحت وطأة الحنين، والعجز عن تصالح الروح مع صراعاتها المعقدة، يقول:

«هذا دخان قراها يقتفي دمنا
وملء أحلامنا زرع، وأجنحة
وملء أحلامنا ذئب نهش له
نسقيه من كأسنا الذاوي
ونسأله عنها،
ونتهار»(1)

لقد جسد الشاعر فعل انهياره بالمسافة البيضاء المائلة الواقعية بين جملة: «نسأله عنها»، وجملة «وننهار»؛ فصور من خلال هذه المسافة الزمن الواقع بين السؤال عن الوطن وفعل الانهيار بعد السؤال، كما صور من خلالها الكيفية التي حدث بها هذا الانهيار، فقد حدث بشكل انزياحي مفاجئ، مداهم. ولهذه الكيفية دلالة هامة، هي الإيحاء بكون الانهيار ناتجاً عن عدم تلقيه إجابة عن سؤاله، أو ناتجاً عن تلقيه إجابة صادمة، أو من إصرار الوطن على الصمت الدال على المزيد من الجحود لأبنائه، والمنذر بالمزيد من اغترابهم. كما نلاحظ – في الموضع السابق من قصيدة حجازي – التوازي في موضع الكتابة بين المفردات الآتية: دخان، أحلامنا، أحلامنا، كأسنا، عنها. هذا التوازي المكاني بين المفردات يوحي بالتماهي بين دلالاتها، حيث تبدو أحلام الشاعر هي كأسه، وهي الوطن المشار إليه بالضمير في شبه الجملة – عنها – كما تبدو هذه الأحلام دخاناً، بدلالتين، الدخان: دخان القرى، والدخان/ الرواغ، والبدد، مما يتسق مع المنطق النفسي والرؤيوي للقصيدة.

ويرتكز حجازي على الشكل الطباعي – بذات الأسلوب السابق – في تشخيص دلالة التجربة في قصيدته: «العودة من المنفى»؛ إذ يقول في نهايتها، واصفاً تمزقه من التباس دلالات الوطن والمنفى :

«وانهرت مثل عمود ملح

في الرمال»(2)

نموذج آخر للشعر الواقعي المرتكز على الشكل الطباعي للقصيدة كأسلوب فني منتج للدلالة، هو قصيدة الشاعر «أمل دنقل»: «ظمأ.. ظمأ» التي نلحظ فيها – أيضاً – التعبير عن الدلالة من خلال المسافات البيضاء بين الأسطر، وكتابة الأسطر بزوايا مائلة، من ذلك قوله في نهاية القصيدة، واصفاً اغترابه، وافتقاده الحب، والأمن، وأمان الانتماء:

«يتفتت حلقي لقطرة حب

غير أن الينابيع جفت بعيني، والبحر غاض

والشطوط العراض

تتناءى..

ويهوي البياض»(3)

وهكذا يصور الشاعر فعل التهاوي من خلال المسافة البيضاء المائلة، الواقعة بين قوله: «تتناءى»، وقوله: «ويهوي البياض».

إن الإمكانات الواسعة للشكل الطباعي للقصيدة تتيح للشعراء استعمال أسلوب آخر في إبراز الدلالة، وتجسيمها، وهو: «أسلوب التقطيع»، وهو: كتابة الكلمة - أو الكلمات - على هيئة حروف مقطعة. ويوظف الشاعر «بدر شاكر السياب» هذا الأسلوب في الموضع الآتي من القصيدة: «الأسلحة والأطفال»، والذي يصور فيه انتهاك الطفولة على يد الطغاة القتلة في العراق، يصور فعل الأسلحة في البراءة العزلاء، والضعف الجميل الماثل في الطفل والذي يتحول إلى دماء تظل تاريخاً لإدانة الظلم، والأطماع. يقول السياب:

«عصافير؟

صبية تمرح

وأعمـارهـا في يـد الطـاغـية

وألحانها الحلوة الصافيـة

تغلغل فيها نداء بعيـد

«حديـــد عتــ.. ـــيق

رصا.. ص

حديـــــ.. ــــــد»(4)

بدأ التقطيع في الموضع السابق من القصيدة معادلاً شكلياً، وتجسيداً شكلياً لفعل إطلاق الرصاص، وبدأ تقطيع الكلمات الدالة على هذا الفعل وكأنه تجسيد لتمزق الضحايا، وبعثرة أجسادهم، وذلك في الكلمات: حديد، رصاص، عتيق، كما كانت هيئة توزيع هذه الكلمات على الأسطر بشكل مائل على التوالي محاولة من الشاعر لتصوير فعل إطلاق الرصاص عشوائياً في كل جهة، أما إطالة حرف المد «الياء» في كلمتي «عتيق» و«حديد»، فتبدو تجسيداً شكلياً أيضاً لصفة القوة في الحديد، وصفة القدم في «عتيق».

يوالي السياب – على مدار القصيدة السابقة – ارتكازه على هذه الإمكانات الواسعة للشكل الطباعي حتى يصل إلى ذروة رؤيته الدرامية في نهايتها؛ فيدين الطغاة في أية هيئة كانوا، ويرثي الضحايا المضطهدين في أي بقعة من الأرض كانوا – وإن كان واضحاً أثر فكره الاشتراكي – يقول السياب:

«لمن كان هذا الرصاص
لأطفال كورية البائسين
وعمال «مرسيليا» الجائعين
وأبناء «بغداد» والآخرين
إذا ما أرادوا الخلاص
حديـــــد
رصاص
رصاص
رصاص»(5)

جسد الشاعر فعل إطلاق الرصاص في كل اتجاه من خلال وضع كلمة «رصاص» بهذه الهيئة الطباعية المتوالية المائلة. كما استعمل التكرار – وهو

أحد أساليب الأداء اللغوي – حيث كرر كلمة «رصاص» ثلاث مرات، بما يعادل عدد المستهدفين بهذا الرصاص – في القصيدة – وهم: عمال مرسيليا، أطفال كوريا، أبناء بغداد.

تطرف الاتجاه الحداثي في استعمال الشكل الطباعي:

يلاحظ المتلقي والناقد اعتدال شعراء الاتجاه الواقعي – إلى حد كبير – في توظيف الشكل الطباعي للقصيدة، وعدم لجوئهم إلى إمكانات فنية متطرفة، أو جامحة لهذا الشكل – مما ينسجم مع السمة التجديدية العامة لهذا الاتجاه، وهي الاعتدال والحرص على عدم القطيعة مع التراث الشعري العربي، على النقيض مع ذلك نلاحظ ارتكاز شعراء الاتجاه الحداثي على هيئات طباعية صادمة للمتلقي؛ لأنها في الغالب أشكال هندسية، بما يضطر قارئ القصيدة إلى ممارسة التفكير الرياضي، وما يشبه أسلوب الكلمات المتقاطعة؛ حتى يمكنه الاقتراب من الدلالة المفترضة في القصيدة، وبما يتعارض مع الذائقة العربية في تلقي الشعر، ويصدم المتلقي الذي أشبعت ذائقته بميراث عشرات القرون من الشعر العربي الغنائي المخالف كل المخالفة لهذا النموذج الحداثي في فكره وفي طرحه الفني لهذا الفكر؛ حيث يتم إقحام اللاشعري على الشعري.

يعد الشاعر السوري «أدونيس» – علي أحمد سعيد – رأس الاتجاه الحداثي في القصيدة العربية المعاصرة – على صعيد التنظير النقدي للحداثة وعلى صعيد الكتابة الشعرية – كما يعد من أكثر شعراء هذا الاتجاه إثارة للجدل – إن لم يكن الرفض – باستعماله هيئات طباعية متطرفة، صادمة للمتلقي – بما ينسجم مع حرصه الشديد في إبراز الأفكار الأساسية للحداثة، وهي: هدم المألوف، خرق السائد، خلخلة ثوابت الفكر الديني. وتعد قصيدة «تاريخ» من القصائد التي يبرز فيها فكره الحداثي، وتطرفه في استعمال هيئات طباعية غير مألوفة، يقول «أدونيس» في هذه القصيدة:

دوري أيتها الطواحين دوري في كرسيك المهرج(6)

المحيط بالكون

نيح	وطا

نفترض أن أدونيس استعان بشكل المستطيل – في الجزء السابق من قصيدته – ليجسد به هيئة الكرسي المشار إليه في خطابه للطواحين – من جهة – وليصور به أحد مرتكزات الأيديولوجية الحداثية، وهو النظر إلى الإنسان بوصفه كياناً محاصراً في الكون، فيكون الكرسي هو القوى المحيطة بالإنسان، والمحاصرة له. وقد كتبت كلمة «الطواحين» مبعثرة داخل المستطيل/ الكرسي، بما أدى إلينا الدلالات الآتية:

- تشخيص عدم انتظام دوران الطواحين، فتكون بعثرة الكلمة معادلة بصرية لالتفاف الطواحين.
- تعبير الشاعر عن رؤيته الحداثية للوجود، والتي ترتكز على الاعتقاد بالعبثية، وانعدام الغاية الماورائية، وغير ذلك من أفكار هي من أساس الفلسفة الوجودية الملحدة، ومن مواطن تأثر الحداثة بالوجودية؛ ومن ثم تكون الهيئة المبعثرة للكلمة تعبيراً عن هذا الاعتقاد.

وفي نموذج آخر هو: قصيدة «تكوين» يرتكز «أدونيس» على الشكل الطباعي للتعبير عن فكره الحداثي، حيث يصف ذاته، وموقفه من التاريخ العربي، وفكره الضدي من منظومة هذا التاريخ، معلناً عن هويته الجديدة، وهي هوية «أورفية»، أدونيسية: نسبة إلى أورفيوس، وأدونيس – وهما شخصيتان أسطوريتان – وهما في الوقت نفسه أبعاض من تكوينه المشار إليه في عنوان القصيدة. يقول في فقرة من القصيدة عنوانها «رقعة من تاريخ سري للموت»:

«يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفاً

أ و ر ف ي و س

أ د و ن ي س

يتحقق أنها نظائره وأسماؤه

مـن

السيمياء

والشرق»(7)

استطاع أدونيس من خلال الشكل الطباعي للقصيدة أن يجسد دلالات فكره الحداثي التي أشرنا إليها، حيث أمكنه من خلال هذا الشكل استعمال أسلوب التقطيع، مع وضع الكلمات المقطعة في هيئة متوازية، وذلك في كلمتي: «أورفيوس» و«أدونيس»، مما أوحى برغبته لإظهار التماهي بين هاتين الشخصيتين الأسطوريتين من جهة، وبين ذاته الحداثية من جهة أخرى، كما أوحى لنا بدلالة أخرى مفترضة، هي التماهي بين هاتين الشخصيتين من حيث المصير الذي لقيه كل منهما ثمناً للتفرد، هذا المصير هو القتل وبعثرة الأشياء مادياً، والاغتراب معنوياً، كما تتماهى الشخصيتان في دلالات الرمز الذي تحمله أسطورة كل منهما، نعني: الخصوبة والانبعاث الجديد.

وفي قصيدة «قبر من أجل نيويورك»، يصور أدونيس إحساسه بعملقة الكيان الأمريكي، وتقزم كيانين آخرين في مواجهة هذه العملقة، هما: كيانه، والكيان العربي، ويدفعه هذا الإحساس إلى استعراض التاريخ العربي استعراضاً غير أمين؛ إذ يخضع أحداث هذا التاريخ للانتقاء وفق الرؤية الحداثية، ويحكم عليه – من ثم – من منظور حداثي شديد الضيق والمحدودية المذهبية. في مقابل هذا يعرض لنا العملقة الأمريكية ماثلة في شوارعها وبناياتها العملاقة،

ومظاهر المدنية، حتى يبلغ الاستعراض ذروته التأثيرية في نفس أدونيس، فيصور ذاته رقماً تائهاً في نيويورك، هوية مجهولة منكرة فيها، كياناً منبهراً مفتقد التوازن، بما يؤكد أن القبر الذي أهداه إلى نيويورك في عنوان القصيدة، إنما هو قبر مهدى إلى ذاته وإلى التاريخ العربي وفق تقدير هذه الذات.

يعتمد «أدونيس» في تشخيص هذه الدلالة على إمكانية أخرى من إمكانات الشكل الطباعي للقصيدة، هي توظيف حجم الحرف المطبوع – كلغة فنية منتجة للدلالة – أو مجسدة لها – بحيث يكون حجم الكلمة – أو ما يعرف بـ «البنط» – متسقاً مع الدلالة التي تحملها هذه الكلمة. يقول «أدونيس»:

«بـــــين هـــــــــارلم، ولـــــنـــــكـــــولـــــن ســـــنـــــتر

أتقدم رقما تائهاً في صحراء تغطيها أسنان فجر أسود، لم يكن

ثلج، لم تكن ريح، كنت كمن يتبع شبحاً (ليس الوجه وجهاً

بل جرح أو دمع، ليست القامة قامة بل وردة يابسة......»(8)

هكذا عبر أدونيس عن انبهاره بالعملقة الأمريكية من جهة، وإحساسه بالتشيؤ، والتقزم في مواجهة هذه العملقة – من جهة أخرى – من خلال بنط الكتابة؛ فقد جعل بنط الكلمات الدالة على الشوارع الأمريكية كبيراً، بما يعبر عن إحساسه الشخصي بها، بينما جعل بنط الكلمات – بل الأسطر الشعرية – التي تصف ذاته في مواجهة هذه الشوارع صغيراً، بما يعادل إحساسه بالتشيؤ والتقزم، والاضطراب، انبهاراً بهذه العملقة.

توظيف الشكل الطباعي في القصيدة العربية المعاصرة:

على الرغم من أن القصيدة السعودية المعاصرة جزء لا يتجزأ من القصيدة العربية المعاصرة، إلا أننا نفرد لها حديثاً في هذا السياق؛ لأن هذه القصيدة – في اتجاهاتها الشعرية المختلفة – تحتفظ بسمة خاصة في كيفية توظيف

الشكل الطباعي، وهي سمة الاعتدال، وتجنب التطرف والغرابة في توظيف إمكانيات هذا الشكل. هذا الاعتدال ينسجم مع المنظومة الفنية – بل والدلالية – للقصيدة السعودية المعاصرة؛ حيث مازال النموذج الشعري التراثي يحتل موقعه البارز منها، ويبدو مثير إلهامها، ومايزال الطابع الغنائي – وهو طابع الشعر العربي عبر تاريخه القديم – هو الغالب على كثير من نماذجها، كما أن العلاقة بين الشاعر والمتلقي مازالت قوية، فالقصيدة السعودية مازالت تنشد، وتستنشد. وقد تكون هذه السمات التي ذكرناها سبباً في استمرار العلاقة بين الشاعر والمتلقي، كما قد يكون اهتمام المتلقي بالقصيدة باعثاً من بواعث المزيد من تمسك الشاعر بهذه السمات. وفي كل حال فإن هذا الموضوع جدير بدراسة نقدية خاصة.

الاعتدال – في رؤيتنا النقدية – هو السمة الغالبة في توظيف إمكانات الشكل الطباعي في القصيدة السعودية المعاصرة، بما يجعل هذه الإمكانات منتجة للدلالة، دون إغراب أو مجافاة للذائقة العربية.

في قصيدة «شاهد العصر» يرسم الدكتور صالح سعيد الزهراني صورة شخصية – «بورتريه» لهذا الشاهد، تبدو هذه الصورة نموذجاً مستدعى من ملامح الوجه العربي الأصيل عبر تاريخه الممتد، وتبدو – في الوقت ذاته – نموذجاً مقترحاً للمستقبل، أي لما يجب أن يكون عليه الرجل العربي المسلم من الهمة، والنبل، والالتزام، والمسؤولية، والتقى، والفاعلية. وهذا الشاعر شخصية مهمومة بأوجاع أمته؛ لذلك ينفي عنه الشاعر الانشغال بغير هذه الأوجاع؛ فيقول في نهاية القصيدة:

لم يتكلم. كان يسافر فوق «البحر الأبيض»

يرسم

أ

ن

ا

ت

جريح

يرسم شيخاً، فوق ذبيح

يرسم أمه

تخرج من عمق

ض

ر

ي

ح»(9)

جسد الشاعر من خلال أسلوب التقطيع اتساع مدى الوجع والأنين في كلمة «أنات»، كما أوحى تقطيع هذه الكلمة بتمزق من يئن. أما تقطيع كلمة «ضريح» فقد منح فعل خروج «الأم» من هذا الضريح سمة أسطورية عجائبية، أو حلمية.

وفي قصيدة «البوابة» المميزة بدلالاتها الثرية، يطرح الشاعر «حسن محمد حسن الزهراني» مفردة البوابة رمزاً لكثير من العوالم الإنسانية المغلقة التي يلج إليها الإنسان بقضاء الله، ثم بما قدم من عمل. كذلك يطرح الشاعر هذه المفردة رمزاً للولوج إلى مكابدات الحياة، ورمزاً للولوج إلى عوالم الخلاص والنجاة، وبهذا الثراء الدلالي يكون لكل إنسان منا بوابته. ويختتم الشاعر قصيدته بآخر بوابة يلج إليها الإنسان، وهي: القبر. يقول:

«إنما القبر

بوابة تدخل المرء

في عالم من نعيم
إذا سار طول الحياة بدرب النجاة
وإن لم يكن:
فالأسى، والندامة
والحزن، والخوف:
خلانه
والعذاب الذي
نصب عينيه
ماااااا أعظمه»(10)

إذا أحصينا عدد القوى التي تسبب شقاء الإنسان في هذا الموضع من القصيدة، وفي المواضع السابقة منها، وجدناها ثماني قوى، هي: الجروح، الألم، الخوف، الشرور، الظلام، الأسى، الندم، العذاب. وإذا أحصينا عدد مرات تكرار حروف المد «الألف» في قول الشاعر: «ماااااااا أعظمه، وجدناها ثماني مرات أيضاً، بما يؤكد أن الشكل الطباعي قد أتاح للشاعر إمكانية التسوية بين هيئة الكلمة ودلالاتها، فضلاً عن ذلك فقد أوحى هذا التكرار لحرف المد بقوة ألم الشاعر، وشدة خوفه من هذا المصير.

يعتمد الشاعر «محمد إبراهيم يعقوب» على إمكانية معتدلة - أيضاً - الشكل الطباعي، هي حرية التحكم في كيفية توزيع القصيدة على أسطر شعرية، والتحكم في جهة وضع هذه الأسطر - يميناً أو يساراً - دون تقيد، بما قد يوحي بدلالة ما. يقول الشاعر في قصيدته «الراكضون خلف الجراد»:

الراكضون
تسلقوا

لا.. بل أطلوا خلسة

وتزاحموا

عند اقتسام الأقنعة

وتعلقوا بالوهم

معتدين بالشهداء

والأصداء

والأعداء»[11]

الراكضون – في الأسطر الشعرية السابقة – يتصفون بالاضطراب في الوعي، والانتماء، والفعل. يتصفون بالتناقض في الولاء، والرجاء؛ فهم يعتدون بالشهداء والأعداء – في الوقت ذاته –، وهم واهمون، وخادعون.

لم يكتف الشاعر بالتعبير اللغوي لإظهار الدلالات السابقة، بل جعل اتجاهات الأسطر الشعرية موحية بالدلالات ذاتها؛ فقد وزع هذه الأسطر الخاصة بوصف الراكضين جهة اليمين وجهة اليسار، تعبيراً عن اضطرابهم، وكأنه يصور تشتتهم من خلال تشتت الأسطر الشعرية الحاملة لصفاتهم.

يعتمد الشاعر، الدكتور «يوسف العارف» على الأسلوب السابق ذاته في توزيع الأسطر الشعرية للإيحاء بالدلالة، وذلك في قصيدته «شرايين المدينة» التي تبدو نموذجاً للاغتراب الرومانسي في القصيدة السعودية المعاصرة؛ حيث يصور فيها هذه العلاقة المتوترة بين الشاعر والمدينة، حيث تبدو الشوارع رمزاً للمدينة الإسمنتية الجهمة، المعادية للإنسان والشعر، والحلم. كما تبدو رمزاً للإنسان المعاصر المستلب الروح في المدن. يقول د. يوسف العارف:

«(3) الشوارع...

مثخنة بالجراح

وعلى جانبيها..

بائعو «الحبحب»..

و«العنب الرازقي»..

و«التمور» التي أنضجها الصيف..

وغير قليل من «خضار»..

كلها.. سرقت منا «الرصيف»

ولا شيء للمارة..

غير الغبار»(12)

إمكانية فنية أخرى يتيحها الشكل الطباعي للقصيدة، هي: التحكم في درجة لون الحرف المطبوع، واستعمال درجة اللون في الإيحاء بالدلالة. نعاين هذه الإمكانية في قصيدة "تجرعت عجرفة الحب" للشاعر «علي آدم»، حيث يقول فيها:

«رأيت فتاتي.. رأيت فتاتي

فتحت شبابيك ذاكرتي ورواياتها

أتلاشى.. يؤرجحني مسرح الفاتنات

بوادر ذكرى.. حصان حياتي

تلعثم قلبي.. ترنح صوتي

مسائي رآني.. تفيأت شوقي وظل فتاتي»(13)

إن الجملة الشعرية: «رأيت فتاتي» تمثل الاستثارة الواقعية التي تفتح باب الماضي الذي يلج منه الشاعر إلى ذكرياته الحميمة المتدفقة الموجعة، كما أن هذه الجملة هي عتبة دخول الشاعر إلى المونولوج في الأسطر التالية، بدءًا من قوله: «فتحت شبابيك ذاكرتي ورواياتها»؛ ولذلك كانت درجة لون

الحرف المطبوع في هذه الجملة داكنة، تمييزاً عن الأسطر التالية لها، وانسجاماً مع وظيفتها الدلالية. أما الأسطر الشعرية التي صورت استغراق الشاعر في الذكريات و«المونولوج» فقد كتبت حروفها بدرجة لونية أقل، مما ينسجم مع مناخ الاستتار والتخفي في عوالم الذكرى وحديث النفس.

الخاتمـــــة:

إن إمكانيات الشكل الطباعي للقصيدة إمكانيات واسعة، لم نقدم منها في هذه القراءة النقدية إلا أمثلة محدودة، لكننا نفترض أنها كافية في توضيح النتائج الهامة الآتية:

أولاً: تأثر شعرائنا المعاصرين بطرق تجديد الأداء الفني في القصيدة الغربية الحديثة، والمعاصرة، وقد انعكس هذا التأثر فيما مثل انتقالة حقيقية للقصيدة العربية في هذا المجال.

ثانياً: وضوح العلاقة بين تطور القصيدة العربية – روًى وطرحاً – وبين المتغيرات الاجتماعية والسياسية والحضارية والفكرية التي طرأت على المجتمع العربي المعاصر، بحيث كان تعقد هذه المتغيرات عاملاً بارزاً من عوامل تغير الرؤى الفكرية والإنسانية للشعراء المعاصرين، بما دفعهم إلى البحث عن طرق فنية وأسلوبية جديدة للتعبير عن هذه الرؤى، ولمخاطبة المتلقي الجديد الذي أفرزته هذه المتغيرات.

ثالثاً: عدم إمكانية استعمال هذه الإمكانات الطباعية في إبراز دلالات التجربة الشعرية إلا من خلال السطر الشعري؛ لأنه يتصف بالتنوع الكمي والكيفي في كتابته، بما يعني ارتباط هذه الإمكانات بهيئتين موسيقيتين فقط للقصيدة، هما: قصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة.

رابعاً: وضوح التباين بين شعراء الاتجاه الواقعي، وشعراء الاتجاه الحداثي في كيفية توظيف الشكل الطباعي للقصيدة؛ للتعبير عن دلالاتها، حيث

اختلف شعراء الاتجاهين من حيث الاعتدال والتطرف في اختيار إمكانات هذا الشكل، كما اختلفوا في مدى الاعتماد على هذه الإمكانات.

خامساً: وضوح سمة الاعتدال في ارتكاز القصيدة السعودية المعاصرة على إمكانات الشكل الطباعي، وتجنب شعراء هذه القصيدة التطرف والغرابة في هذه الإمكانات - بالرغم من تباين اتجاهاتهم الشعرية - بما يشير إلى إمكانية الإفادة من أساليب الأداء الفني للقصيدة الغربية، دون إحداث القطيعة مع المتلقي، أو مع الذائقة الشعرية العربية المعروفة بالاعتدال والبساطة، والاتساق مع طبيعة الشعر الغنائية العذبة.

نختتم هذه القراءة النقدية السريعة بملاحظة يستوجبها السياق، وهي: عجز القصائد الحداثية المرتكزة على الأشكال الطباعية المتطرفة عن مخاطبة المتلقي العادي الذي تدربت ذائقته الشعرية على القصيدة العربية في هيئتها الموزونة المقفاة، أو هيئاتها التفعيلية المعتدلة الملتزمة بالقافية والإيقاع الموسيقي، ومن ثم انحصرت دائرة تلقي هذه القصائد الحداثية - غالباً - في الدارسين المتخصصين، أو النقاد، أو شعراء الحداثة أنفسهم. وقد أضيفت هذه الوضعية الفنية المتطرفة، إلى المنظومة الفكرية المتطرفة للشعر الحداثي، مما نتج عنه عزلة هذا الشعر عن الواقع، وفشله في إيجاد المتلقي المتفاعل معه، المنفعل به، وبذلك أصبح الشاعر الحداثي هو المتلقي الوحيد لقصائده، حيث تنطبق عليه هذه الشروط.

الهوامش

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي: ديوان «أشجار الأسمنت». مركز الأهرام للترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 1989م، ص 12.

(2) ديوان «أشجار الأسمنت»، ص 16.

(3) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1987م، ص 159، ص 160.

(4) بدر شاكر السياب: ديوان «أنشودة المطر»، بيروت1960م، ص 124، ص 125.

(5) السياب: الديوان السابق، ص 226، ص 227.

(6) أدونيس «علي أحمد سعيد»: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مكتبة دار العودة، بيروت، ص 529.

(7) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص 511.

(8) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص 300.

(9) د.صالح سعيد الزهراني/ ديوان «فصول من سيرة الرماد». من إصدارات نادي القصيم الأدبي ببريدة. الطبعة الأولى، 1419هـ، ص 69.

(10) حسن محمد حسن الزهراني، ديوان «قطاف الشغاف»، 1427هـ، ص 203.

(11) محمد إبراهيم يعقوب: ديوان «رهبة الظل»، منشورات نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، 1422هـ/2001م، ص 80.

(12) د.يوسف العارف: ديوان «وعند الصباح لا يحمد القوم السرى». الطبعة الأولى 1429هـ/ 2008م، ص 8، 9.

(13) علي آدم: ديوان «دوي على قبر مارية». النادي الأدبي بمنطقة تبوك. الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م، ص 25.

* * *